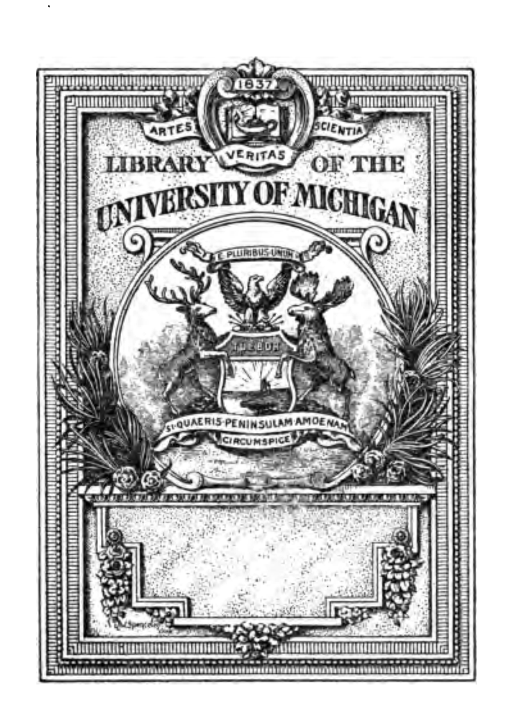
Schillers Dramen

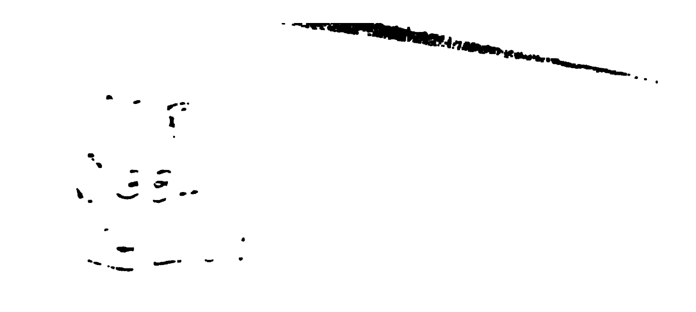
von

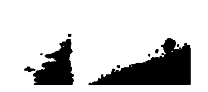
L. Bellermann

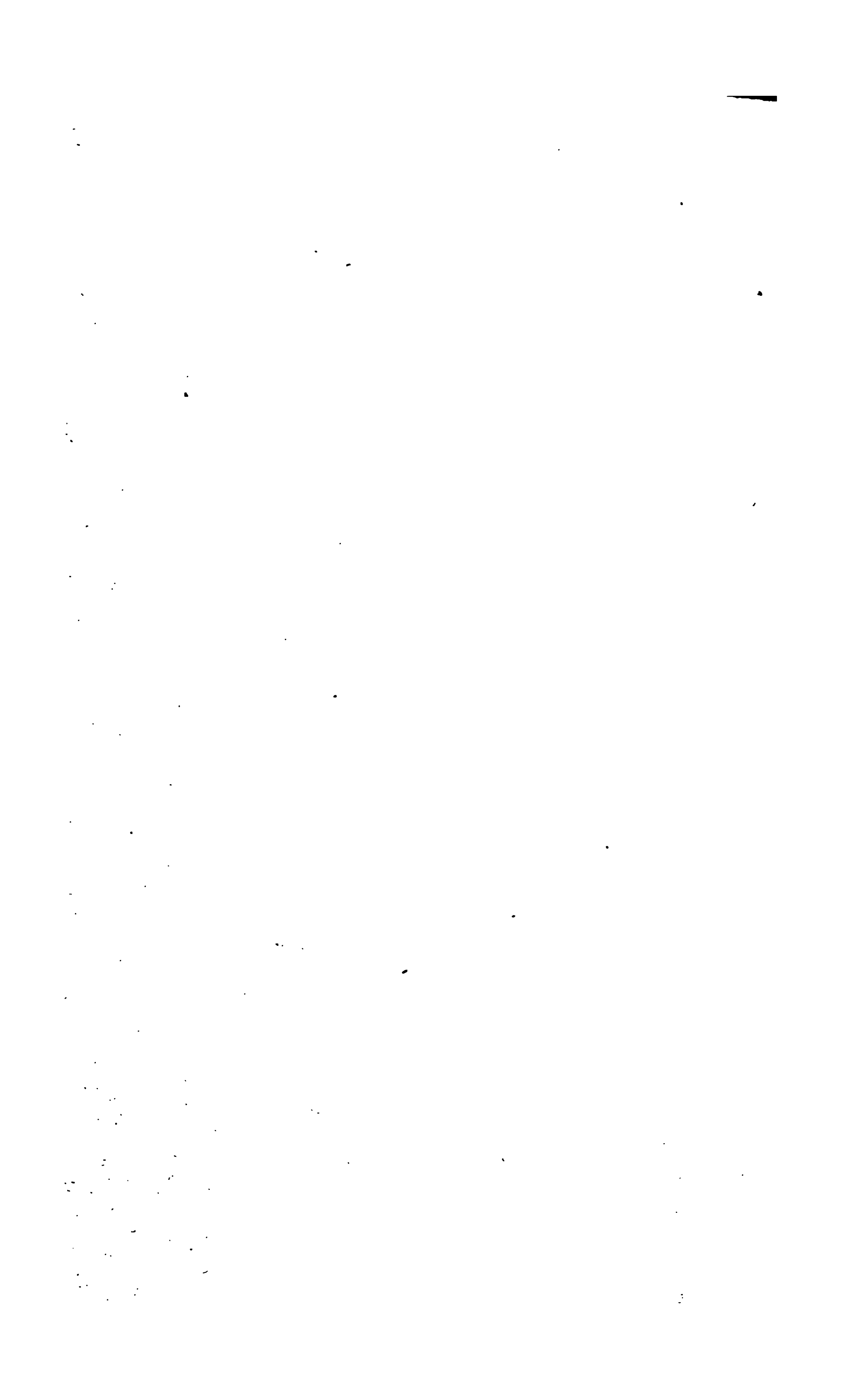
Erster Teil


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE









Schillers Dramen.

Beiträge zu ihrem Verständnis

von

Dr. Ludwig Bellermann,
Direktor des Königstädtischen Gymnasiums in Berlin.

Erster Teil.

Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1888.

Schillers Dramen.

Beiträge zu ihrem Verständnis

von

Dr. Ludwig Bellermann,
Direktor des Königstädtischen Gymnasiums in Berlin.

Erster Teil.

Berlin
Weidmannsche Buchhandlung
1888.

„Die Natur, indem sie ihre Gaben austeilt, kehrt sich an unser doktrinäres Fachwerk nicht. Sie weiß in Schiller den Dichter durch den Philosophen und Redner zu ergänzen, und er schreibt seine gedankenschweren Gedichte, seine beredten Dramen, an denen die Doktrin mäkeln mag, so viel sie will; sie werden doch die Lebensbrunnen bleiben, aus denen das deutsche Volk, so lange ein solches bestehen wird, sich kräftigt und verjüngt."

David Friedrich Strauß.

Vorwort.

Was die folgenden Blätter zum Verständnis von Schillers Dramen beitragen wollen, liegt nicht auf litterargeschichtlichem, sondern auf ästhetischem, oder wenn das Wort nicht zu anspruchsvoll klingt, auf dramaturgischem Gebiete. Nicht die Entstehung seiner Werke oder ihre Stellung in der deutschen und in der Weltlitteratur, nicht zeitgeschichtliche oder biographische Beziehungen, Anregungen, die der Dichter aus den litterarischen, staatlichen und gesellschaftlichen Zuständen seiner Zeit erhielt, oder Wirkungen, die von ihm auf jene Gebiete ausgingen, nichts von alledem soll hier vorgeführt, sondern lediglich seine Dramen selbst besprochen werden. Der Erörterung über ihren Inhalt und künstlerischen Bau ist jedesmal eine Besprechung einzelner Stellen hinzugefügt. Die voraufgeschickte Einleitung soll keineswegs eine Theorie des Dramas geben, sondern nur einige Gesichtspunkte vorweg etwas näher behandeln, auf welche bei der Besprechung der einzelnen Dramen öfter Bezug zu nehmen ist.

Die Zeit, wo es zum guten litterarischen Ton gehörte, über den größten deutschen Dramatiker mit anmaßlicher Geringschätzung abzusprechen, scheint zur Ehre des deutschen Volkes vorüber zu sein; Urteile von solcher Flachheit, wie sie sich die Romantiker und später Vilmar über Schiller erlaubten, sind heute nicht mehr üblich; Otto Ludwigs völlige Verkennung seines Genius beruhte auf der ganz abweichend gearteten Natur dieses unglücklichen Dichters. Allerdings finden sich in manchen umfassenden litterargeschichtlichen Werken, namentlich

von Hettner und Julian Schmidt, noch vielfach recht ungründliche Beurteilungen, aus denen wenig zu lernen ist. Aber ein fruchtbareres Eindringen in Schillers Art und Kunst zeigt sich sowohl in den Erklärungen seiner Werke als in den Lebensbeschreibungen. Von den Erklärern haben sich insbesondere Eckardt und Düntzer entschiedene Verdienste erworben, wenngleich namentlich der letztere auch oft zum Widerspruch nötigt und vor allem in den Einzelerklärungen häufig ganz in die Irre geht. Unter den wichtigsten Lebensbeschreibern war Hoffmeister der erste, der sich eine Darstellung des gesamten Geisteslebens des Dichters zur Aufgabe machte. Doch war er trotz eingehendster Vertiefung und hingebendster Begeisterung durch manche vorgefaßte Meinung gehemmt: er konstruiert sich den Dichter zu sehr und giebt ihm zu wenig sein eigenes Recht. Daher hat kaum jemand bei so inniger Verehrung und gründlicher Kenntnis, die den Leser überall wohlthuend berührt und fördert, doch so viel schiefe Urteile über Schiller ausgesprochen wie er. Unbefangener trat seinem Helden Palleske entgegen, dessen frisch und schwungvoll geschriebenes Buch in sehr vielen Lesern Liebe und Verständnis weckte. Die letzte Zeit endlich hat uns noch zwei neue und bedeutende Erscheinungen auf diesem Gebiete gebracht, die Bücher von Weltrich und Brahm. Aber das erste bricht leider bereits in der Besprechung der Räuber ab, das letztere, welches die drei Jugenddramen umschließt und ihrer dramatischen Bedeutung in entschiedener Weise gerecht wird, konnte von mir nicht mehr benutzt werden, da bei seinem Erscheinen der Druck meiner Schrift schon bis zum Don Karlos vorgeschritten war. Mit dem aufrichtigsten Danke muß außerdem jeder, der sich wissenschaftlich mit Schillers Werken beschäftigt, der Förderung gedenken, die allen derartigen Arbeiten durch Goedekes historisch kritische Ausgabe zu teil wird.

Schiller nimmt nach meiner Überzeugung in der Reihe der dramatischen Dichter aller Zeiten einen sehr hohen Platz ein, und dies zeigt sich auch bereits in seinen Jugenddramen. Mit Recht sagt Weltrich S. 361: „Nicht Lessings Dramen,

nicht Goethes Götz von Berlichingen oder der Egmont können mit der dramatischen Größe der Schillerschen Räuber sich messen." Und ebenso hebt Brahm S. 133 hervor, daß dies Erstlingswerk Schillers „an dramatischem Gehalt und Zug schlechthin alles übertrifft, was in deutscher Sprache bis dahin geschaffen worden." Jene eigentümliche Vereinigung von dichterischer Schöpferkraft und strengem philosophischem Denken befähigte gerade ihn vor allen zur sicheren Zusammenfassung und künstlerischen Gliederung einer umfangreichen Handlung, und wir finden bei ihm von den Räubern bis zum Demetrius überall das, was er als einen besonderen dramatischen Vorzug an seinem letzten Stoffe, den ihm der Tod aus der Hand nahm, hervorgehoben hat, daß „eine große Handlung sich nach einem bestimmten, faßlichen, erstaunenswürdigen Ziel rasch und mächtig hinbewegt." Was Schopenhauer an Plato, dem Dichter unter den Philosophen, rühmt, er „halte seinen Hauptgedanken fest, wie mit eiserner Hand," das möchte ich auf Schiller, den Philosophen unter den Dichtern, anwenden, und ich trage kein Bedenken, mit Rümelin (Shakespearestudien S. 268) auszusprechen, daß er in der verständigen und spannenden Entwickelung der Handlung selbst Shakespeare überlegen ist. Natürlich soll hiermit keineswegs überhaupt eine Rangordnung der beiden Dramatiker gegeben sein. Niemand wird verkennen, daß an Tiefe und ursprünglicher Gewalt der dichterischen Natur Shakespeare den Vorrang hat; aber Schiller kann auch ihm gegenüber besondere, gewichtige Vorzüge geltend machen; und wenn wir von Shakespeare einmal absehen, so wüßte ich unter den dramatischen Dichtern der modernen Welt niemand, der neben, geschweige über ihn zu stellen wäre. Jedenfalls reicht unter den Dramatikern dieses Jahrhunderts kein einziger nur von fern an seine Größe heran. Es sind auch dies zum teil große Talente von ursprünglicher Kraft, aber selbst die bedeutendsten unter ihnen, ein Kleist, Hebbel, Grillparzer, dürfen nur mit Ehrfurcht zu ihm hinaufsehen. Goethe hat darüber zu Eckermann im Jahre 1827 ein schönes

kräftiges Wörtlein gesprochen, das den Romantikern und Schicksalsdichtern galt, aber auch heut noch ebenso wahr ist wie damals: „Schiller mochte sich stellen, wie er wollte, er konnte gar nichts machen, was nicht immer bei weitem größer herauskam als das beste dieser Neueren; ja wenn Schiller sich die Nägel beschnitt, war er größer als diese Herren."

Ich fürchte nicht, daß man mir den Vorwurf machen könnte, ich wolle alle Mängel und Schranken seiner Kunst leugnen. Der Inhalt meines Buches zeigt das Gegenteil. Eher möchte vielleicht ein Leser finden, daß der Verfasser auch zu denen gehöre, gegen welche sich das dem Titel beigegebene Wort von Strauß richtet, weil sie nicht aufhören können an den Werken des Dichters zu mäkeln. Indes wenn man von der Größe und Gewalt seines Geistes durchdrungen ist, so darf man sich auch nicht scheuen, die vorhandenen Schwächen anzuerkennen und deutlich nachzuweisen. Schiller ist groß genug, um die Wahrheit zu ertragen.

Berlin, 14. Oktober 1888.

Ludwig Bellermann.



Inhalt.

Seite

Einleitung.

1. Das Drama 1
2. Das Tragische 15
3. Die Einheit 40

1. Die Räuber 52

1. Gang der Handlung 54
2. Einheit der Handlung 63
3. Verknüpfung der Handlung 71
4. Charakterzeichnung 75
5. Vergleichung der Bearbeitungen 88

Besprechung einzelner Stellen 94

2. Die Verschwörung des Fiesko.

1. Gang der Handlung 111
2. Einheit der Handlung 116
3. Verknüpfung der Handlung 125
4. Charakterzeichnung 131
5. Vergleichung der Bearbeitungen 133

Besprechung einzelner Stellen 138

3. Kabale und Liebe.

1. Gang der Handlung 156
2. Einheit der Handlung 162
3. Verknüpfung der Handlung 167
4. Charakterzeichnung 186

Besprechung einzelner Stellen 197

4. Don Karlos.

1. Gang der Handlung 219
2. Einheit der Handlung 234
3. Verknüpfung der Handlung 252
4. Charakterzeichnung 270
5. Vergleichung der Bearbeitungen 288

Besprechung einzelner Stellen 302

Einleitung.

1. Das Drama.

Schiller, welcher sich im Jahre 1797 eingehend mit der Poetik des Aristoteles beschäftigte, schreibt unterm 5. Mai an Goethe: „Daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht in die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen.“ Der griechische Philosoph spricht im sechsten Kapitel seines Buches über die Frage, ob für die Tragödie die Handlung oder die Charaktere das Wichtigste seien; er entscheidet sich für das erstere, und zwar mit großer Bestimmtheit. Der eigentliche Gegenstand der künstlerischen Darstellung in der Tragödie, führt er aus, ist Handlung und Leben, Glück und Unglück, nicht die Menschen an sich; d. h. die Personen werden nicht deshalb handelnd vorgeführt, um ihren Charakter darzustellen, sondern sie geben durch ihre Handlungen nur zugleich mit ihren Charakter kund. Die Handlung ist also nicht um der Charaktere willen da, sondern umgekehrt. Eine Bestätigung seiner Ansicht findet er in der Beobachtung, daß eine Tragödie ohne Handlung schlechthin unmöglich, ohne Charakterzeichnung wenigstens denkbar sei; jedenfalls aber werde ein dichterisches Werk den Zweck der Tragödie, Erschütterung durch Mitleid und Furcht, niemals durch bloße Charakterschilderung erreichen, weit eher, wenn es wirklich hierin zurückstehe, durch einen zweckmäßigen Verlauf der Handlung. Er wiederholt also,

die Grundlage und gleichsam die Seele der Tragödie sei die Handlung.*) Man darf diese Erörterung nicht mißverstehen. Aristoteles giebt an einer späteren Stelle, gestützt auf die Beobachtung der unvergleichlich reichen dramatischen Litteratur seines Volkes, über die wirkungsvollste Gestaltung der Charaktere sorgfältig erwogene und höchst einsichtige, noch heut beachtenswerte Regeln; er erwähnt gewisse Tragödien seiner Zeit, die keine eingehende Charakterzeichnung enthielten, und tadelt sie deshalb; er hat so gut wie wir gewußt, daß es eine ergreifende dramatische Handlung ohne tief angelegte und fest durchgeführte Charaktere nicht geben kann. Aber dennoch sagt er bestimmt: das was eigentlich das Drama zum Drama macht, ist die Handlung. Wenn jemand Reden voll schärfster und tiefster Charakterzeichnung in vollendetster Darstellung und Sprache uns vorführt, aber der Fortschritt der Handlung fehlt, so kann man sich an diesen Reden erfreuen, man kann die Wahrheit des Seelengemäldes anerkennen und bewundern, aber ein Drama ist dies nicht; ein Drama wird es erst in dem Augenblick, wo diese Charaktere sich in Bewegung setzen und eine fortschreitende, zusammenhängende, mit Notwendigkeit oder wenigstens mit Wahrscheinlichkeit verknüpfte Handlung bilden.

In der That bestätigt sich die Richtigkeit dieser Bemerkung noch heute durchweg. Ein Dramatiker, der die Handlung geschickt zu führen weiß, ist seines Erfolges sicher; alle übrigen Vorzüge eines Stückes, seelenvolle Charakteristik, ansprechende und selbst ergreifende Situation im einzelnen, edle, zeitgemäße, politisch oder religiös zündende Richtung des Ganzen, tiefsinnige und geistreiche Gedanken sowie aller Zauber der Sprache vermögen uns nicht über den Mangel einer folgerichtigen, übersichtlich verknüpften, spannenden Handlung hinwegzutäuschen; der Dichter muß also vor allem die Handlung klar ordnen und gliedern. Und dies meint Schiller mit den angeführten Worten, es heiße recht den Nagel auf den Kopf getroffen, daß

---

*) ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ μῦθος τῆς τραγῳδίας.

Aristoteles das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten lege.

Nicht immer ist diese Wahrheit anerkannt worden. Besonders in solchen Zeiten, in welchen eine neue und tiefere Auffassung im Leben wie in Kunst und Wissenschaft sich durchringt, wird leicht die Darstellung der inneren Seelenkräfte, des auf- und niederwogenden Empfindungslebens als das weitaus Wichtigere, der Poesie Würdigere aufgefaßt, indem man außer acht läßt, daß ein wirklich scharfes Gepräge des menschlichen Wollens ohne eine klar fortschreitende Handlung gar nicht anschaulich darstellbar ist, daß vielmehr der Charakter sich nur im Strom der Welt bildet und bethätigt. Eine solche Zeit waren z. B. im vorigen Jahrhundert jene Jahre, als man alle überlieferten Regeln der Dichtkunst umstürzen zu müssen meinte, um der unverfälschten, ursprünglichen Stimme der Natur ihr Recht zu verschaffen. Es ist daher sehr begreiflich, wenn ein Stimmführer der damaligen Stürmer und Dränger, wie Reinhold Lenz, in seinen „Anmerkungen übers Theater" (Leipzig 1774) den obigen Satz geradezu umkehrt. Nicht die Handlung, so wird hier gelehrt, sei das Wesentliche im Drama, sondern die Darstellung der Charaktere. Der Grund ist einleuchtend. Die Erfindung einer festgefügten, einheitlichen Handlung legt dem Dichter notwendig einen gewissen Zwang auf, eine Rücksichtnahme auf die wirkliche Welt; die Darstellung der Charaktere dagegen schien bloß aus der Tiefe des Herzens geschöpft werden zu können, als eine unmittelbare Verkörperung der im Innern des Dichtergemütes lebenden Kräfte. Der Erfolg war, wie er nicht anders sein konnte. Liest man die Stücke jener Dichter, vornehmlich eines Lenz und Klinger, so kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, daß uns hier vielfach ein nicht zu verachtendes dichterisches Talent entgegentritt, aber das Ganze bleibt formlos und ohne Festigkeit, weil der Dichter sich nicht zwingt, die Handlung zur klaren, verständlichen Anschauung zu bringen. Bei Stücken wie Lenz' „Hofmeister" oder Klinger's „Zwillinge" und „Sturm und Drang" hält es recht schwer, sich von der ursächlichen Ver-

knüpfung der Ereignisse ein Bild zu machen, ja zuweilen auch nur ihrem äußeren Verlaufe zu folgen. Man sieht wohl, daß in diesen feindlichen Brüdern und Verwandten starke Gefühle, leidenschaftlicher Haß und Liebe toben und kochen, aber von ihrem Thun gewinnt man nur eine dunkle Vorstellung, und dies hüllt die ganzen Stücke in eine Art von Nebel ein. Noch schlimmer ist es allerdings wenn der Mangel an Handlung auch nicht einmal durch solchen Empfindungsgehalt ersetzt wird. Hierfür ist ein merkwürdiges Beispiel Platens „Liga von Cambrai". Hier ist von einer sich entwickelnden Handlung kaum eine Spur: es trifft eine Unglückspost nach der andern in Venedig ein, die Bürger wollen verzweifeln, der Senat zeigt sich standhaft; endlich kommt eine Siegesbotschaft, und das Stück schließt mit neuem Aufschwung der vaterländischen Hoffnung. Dabei trägt keine einzige Person ein individuelles Gepräge, alle sind bis zum äußersten von patriotischer Gesinnung erfüllt und sprechen dieselbe unablässig aus. Aber Patriotismus und große Gesinnungen machen eben schlechterdings kein Drama aus.*)

Handlung bleibt demnach die Grundlage des Dramas. Aber Handlung stellen auch andere Gattungen der Dichtkunst dar, vor allem das Epos; ja nach Lessings Theorie wären „Handlungen überhaupt" der eigentliche Gegenstand aller Poesie. Die dramatische Handlung muß sich also von der allgemein poetischen Handlung unterscheiden, und ihre Besonderheit kann nur auf der dieser Dichtungsart eigentümlichen Darstellungsweise beruhen, welche einen Gegensatz ebensowohl zu der lyrischen wie zu der epischen Poesie bildet. Nun schreibt die gewöhnliche Erklärung, die seit Hegel in fast alle Darstellungen der Poetik übergegangen

*) Bezeichnend für Platens Unfähigkeit, dies einzusehen, ist sein Epigramm gegen einen „Rezensenten der Liga von Cambrai":

„Thema des Schauspiels ist der venetische Patriotismus,
Endlich am Ende des Stücks merkt's der gefoppte Gesell.
Niemals, ruft er mit hämischem Eifer, begeisterte Shakespearen
Solch ein erbärmlicher Stoff! Große Gesinnungen bloß!"

Er spottet wirklich seiner selbst und weiß nicht wie.

ist, dem Epos objektive Darstellung zu, der Lyrik subjektive, und vom Drama pflegt man zu sagen, daß es beide Darstellungsarten vereinige oder eine „höhere Einheit" der beiden anderen Gattungen bilde.*) Gehen wir auf die Bedeutung dieser Ausdrücke ein, so sind die beiden ersten Bestimmungen wohl ohne besondere Schwierigkeit. Den Hauptinhalt der Poesie bildet der Mensch, und zwar sein äußeres und inneres Leben, sein Thun und Handeln, sein Empfinden und Denken. Das erstere ist das Gebiet des Epos, das zweite das der Lyrik. Wir werden demnach objektiv eine solche Darstellung nennen, welche die Vorgänge selbst, die die Phantasie des Dichters in Bewegung setzen, anschaulich und deutlich dem Leser oder Hörer vorführt. Lese ich z. B. wie Hektor vom Achill um die große Stadt herumgejagt wird, oder wie Siegfried mit den Burgundenkönigen um die Wette läuft, oder wie Hermann und Dorothea zusammen die unbehauenen Stufen des Weinbergs heruntersteigen, so erhält meine Phantasie in allen diesen Fällen ein deutliches Bild der geschilderten Begebenheiten. Dagegen werden wir subjektiv die Darstellungsart nennen, welche nicht den Verlauf eines Vorgangs vorführt, sondern Empfindungen über einen Vorgang zum Ausdruck bringt, z. B. nicht den Sieg schildert, sondern die Freude über den Sieg, nicht das Wiedersehen mit dem Geliebten oder die Trennung von ihm, sondern den Jubel und den Schmerz, in den das Herz dabei ausbricht. Natürlich kann daher derselbe Gegenstand dem einen Dichter zum Anlaß für ein episches Gedicht, dem andern für ein lyrisches dienen. Der eine wird z. B. den Verlauf einer Schlacht erzählen, der andere etwa eine „Elegie auf dem Schlachtfelde von Kunersdorf" schreiben; der eine wird das Umherschweifen der Ceres nach ihrer Tochter

---

*) Hegels Werke, Band 10 (Ästhetik, Band 3) S. 323 f.: „Die dritte Darstellungsweise verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität. — Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, sowie dies Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Giltigkeit zur Darstellung gelangt, ist der Geist in seiner Totalität und giebt als Handlung die Form und den Inhalt der dramatischen Poesie ab."

anschaulich vorführen, der andere in einer „Klage der Ceres“ uns den Seelenschmerz der Mutter vergegenwärtigen, während uns der äußere Vorgang, wenn wir ihn nicht schon kennen, daraus niemals deutlich werden würde.

Dies alles ist soweit ganz klar und zweifellos. Dagegen dürfte mancher in Verlegenheit kommen, wenn er nun drittens angeben sollte, inwiefern die dramatische Poesie eine Vereinigung der beiden ersten Dichtungsarten sei. Daß allerdings epische und auch lyrische Bestandteile im Drama stecken, leuchtet ja sofort ein: wir sehen einen äußeren Vorgang sich abspielen, und wir lernen die Empfindungen der handelnden Personen kennen. Aber ist dies denn im Epos nicht ebenso? Die Handlung der Ilias ruht in ihrem wesentlichen Verlaufe auf dem Zorn des Achill, die des Nibelungenliedes baut sich klar auf den Hauptcharakteren auf. Zweifellos sind hier lyrische Bestandteile, Empfindungsausdrücke der ergreifendsten Art in Menge vorhanden. Ebenso in kürzeren erzählenden Gedichten, Balladen und Romanzen; welchen tief empfundenen Ausdruck menschlicher Erregung enthalten manche Goethesche, Schillersche, Uhlandsche Gedichte dieser Art; ich erinnere nur beispielsweise an den Erlkönig, den Taucher, an Bertran de Born. Aber auch den äußeren Vorgang schildern uns diese Gedichte mit vollster Anschaulichkeit, sie enthalten also lyrische und epische Bestandteile, beide in vollkommener Ausbildung und musterhafter Darstellung. Aber Dramen sind es doch nicht. Daß also aus einer Vereinigung von lyrischer und epischer Darstellung die dramatische gleichsam von selbst hervorgehe, leuchtet hiernach keineswegs ein. Man könnte erwidern, in den epischen Gedichten sei doch immer noch manches vorhanden, was nicht aus dem Wollen und Empfinden der Personen folge, Eingreifen der Götter, dunkle Naturmächte, Walten der entfesselten Elemente; erst wenn die ganze Handlung streng aus den Charakteren hervorgehe, entstehe das Drama. Aber einerseits findet sich solch eine irrationale Macht doch keineswegs in allen jenen Gedichten; wo sie z. B. in Hermann und Dorothea oder auch in Bertran de Born stecken solle, ist nicht abzusehen;

andrerseits ist dergleichen ja auch im Drama nicht unbedingt ausgeschlossen; vor allem aber würde so doch immer nur ein Gradunterschied hergestellt werden, während es sich hier offenbar nicht um ein weniger und mehr, sondern um einen Unterschied im innersten Wesen handelt.

Fragen wir uns einmal ganz ohne Vorurteil, ich möchte sagen ganz ungelehrt, worin für unser natürliches Gefühl der unverkennbare Unterschied des Dramas von jeder anderen Form der Dichtkunst liegt, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Ich gebe jemandem ein Buch in die Hand, welches er nicht kennt; er schlägt es auf, und ohne nur eine Zeile darin wirklich zu lesen, macht er es wieder zu und sagt: es ist ein Drama. Es ist klar, dies unverkennbar Unterscheidende ist die dialogische Form. Jede Definition, aus der sich die dialogische Form nicht von selbst mitergiebt, muß von vornherein abgewiesen werden. Soll also das unzählige Male nachgesprochene Wort, daß das Drama die höhere Einheit von Epos und Lyrik sei, mehr als eine unverstandene, schön klingende Redensart sein, so muß der Nachweis geführt werden können, daß aus solcher Einheit sich die dialogische Form mit Notwendigkeit ergiebt.

Und dieser Nachweis kann allerdings geführt werden. Die Sache ist einfach: in den vorher erwähnten Gedichten haben wir stets die lyrischen und epischen Bestandteile getrennt von einander. Im Erlkönig z. B. sind die Ausrufe des Kindes lyrischer Natur; wenn dagegen der Dichter fortfährt: „Den Vater grauset's, er reitet geschwind“ u. s. w., so ist dies rein epische Darstellung. Um aber ein Drama entstehen zu sehen, muß mit dem Begriff der Einheit wirklich Ernst gemacht werden. Die Forderung ist: es soll ein Gedicht entstehen, welches in jedem seiner Worte zugleich episch und auch zugleich lyrisch ist, d. h. es soll uns ein äußerer Vorgang, welcher Gegenstand der epischen Poesie sein könnte, vorgeführt werden, dabei aber soll die Darstellungsart des Epos niemals zur Anwendung kommen, sondern ausschließlich die der Lyrik, d. h. der Dichter darf nie erzählen, sondern die Vorführung des Fortschrittes der Handlung ausschließlich

durch den direkten Ausdruck von Gedanken und Empfindungen der handelnden Personen bewerkstelligen. Man sieht sofort, daß hier in der That die dialogische Form mit vollster Folgerichtigkeit als die allein mögliche heraus springt. Selbst die im Epos üblichen Ankündigungen: „Ihm erwiderte drauf der erfindungsreiche Odysseus,“ „Da sprach der Herr Siegfried“ u. dergl. müssen nun fortbleiben, denn hier wäre ein rein epischer Bestandteil ohne lyrische Darstellung, d. h. die Einheit wäre unterbrochen. Das Drama ist somit der Vergangenheit, die allein erzählend dargestellt werden kann, gänzlich entrückt und besteht in der gegenwärtigen Vorführung des Empfindungs- und Gedankenausdrucks der Personen, wodurch die Handlung vor unsern Augen zustande kommt. Als das Einzige, was der Dichter außerdem, rein objektiv, hinzuthut, könnte man die szenischen Bemerkungen und Anweisungen für den Schauspieler nennen. Aber dieselben sind nicht eigentlich ein Teil der dichterischen Darstellung. Denn das Drama hat, wie aus dem entwickelten Begriff hervorgeht, seine wahre Verwirklichung nur bei der Aufführung, wo der Wortlaut jener Anweisungen wegfällt und nur die dadurch bezeichnete Handlung bleibt, welche dann so gut wie die Reden der handelnden Personen ein unmittelbarer, direkter Ausfluß ihres Wollens und Denkens ist.

Noch könnte man den Einwand machen, daß bei dieser Verschmelzung von Epos und Lyrik die letztere ihr Wesen ändere, sofern wir sonst Empfindungen des Dichters vor uns hätten, hier aber die der beteiligten Personen. Indes dies Bedenken ist nicht stichhaltig. Denn wenn es auch allerdings weitaus das häufigere ist, daß uns in der Lyrik der Dichter sein eigenes Fühlen vorführt, so versetzt er sich doch auch nicht selten in die Empfindungen anderer. Wie unendlich oft z. B. haben Dichter die Gefühle eines Mädchens zum Ausdruck gebracht, von Walters anmutigem Lied „Under der linden an der heide“ bis zu Goethes „Suleikaliedern“ und Rückerts „Liebesfrühling.“ Aber auch ein Versenken der dichterischen Phantasie in die Gefühlswelt entfernter stehender Personen kann nicht anders be-

urteilt werden. Ich weiß wenigstens nicht, welcher Gattung man eine Elegie wie die oben erwähnte Schillersche „Klage der Ceres" zuschreiben sollte als der lyrischen. Muß man aber demnach anerkennen, daß jede dichterische Darstellung des Empfindungslebens, mag es das des Dichters oder ein fremdes sein, Lyrik zu nennen ist, so ist auch die hier gegebene Begriffsentwickelung der drei Gattungen der Dichtkunst zweifellos.

Hiernach steht also das Drama den beiden ersten Gattungen als die umfassendste und tiefste dichterische Schöpfung gegenüber, welche die Anschaulichkeit des Epos mit dem Empfindungsgehalt der Lyrik verbindet. Es ist aber klar, daß man trotzdem drei gleichgeordnete Gattungen anerkennen muß; denn Epos und Lyrik können in keinem Sinne zusammengefaßt werden. Dagegen fehlt es nicht an Beurteilern, welche die Gliederung der Poesie anders begründen und dabei in der That von einer Zweiteilung ausgehen. Es würde nach dem Obigen hier noch zwei Möglichkeiten geben, indem entweder Lyrik und Drama zusammengefaßt und dem Epos entgegengesetzt werden, oder umgekehrt Epos und Drama zusammen der Lyrik. Beide Arten der Gliederung haben Vertreter gefunden. So spricht Lotze, Geschichte der Ästhetik S. 620 davon, daß wenn man von der Form der Darstellung ausgehe, man die erzählende Dichtung der lyrischen und dramatischen gegenüberstellen muß; das Gleichartige der beiden letzteren würde dann (was Lotze freilich nicht weiter ausführt) darin bestehen, daß sie ausschließlich Gedanken und Empfindungen, nicht Erzählung geben, also dem objektiven Epos gegenüber subjektiv sind. Häufiger und ernstlicher ist die umgekehrte Einteilung gemacht worden. So sondert z. B. Franz Kern, Lehrstoff für den deutschen Unterricht in Prima S. 62, indem er als Einteilungsgrund den Inhalt angiebt, die Lyrik, als Darstellung des inneren Lebens, für sich ab und stellt ihr Epos und Drama entgegen, welche beide Handlung zum Gegenstand haben; hier bilden also die beiden letzteren als objektiv eine Klasse, während die Lyrik als subjektiv allein steht. Das Drama, das nach Lotzes Bemerkung zur subjektiven Gruppe gehörte, würde hier zur objektiven gerechnet.

Vielleicht ist schon die bloße Möglichkeit dieser beiden entgegengesetzten Zusammenfassungen geeignet, die oben gegebene Ausführung wahrscheinlich zu machen, wonach das Drama weder bloß subjektiv noch bloß objektiv ist, sondern beide Naturen in sich vereinigt und somit notwendig eine selbständige Gattung bildet. Die von Kern gegebene Einteilung hat ja an sich etwas recht Einleuchtendes, da in der That im Epos wie im Drama Handlung den Gegenstand bildet. Aber sie läßt außer acht, daß das unterscheidende Merkmal für die Darstellung der Handlung im Drama, nämlich als gegenwärtig sich vollziehend, genau das Merkmal der Lyrik ist; denn Gedanken und Empfindungen können schlechterdings immer nur als gegenwärtig sich vollziehend dargestellt werden, und jedes lyrische Gedicht ist sozusagen ein Monolog. Schließt also die Begriffsbestimmung des Dramas die des Epos (Darstellung von Handlungen) und die der Lyrik (Darstellung von Empfindungen und Gedanken) beide in sich, wobei durch die notwendig gegenwärtige Natur des lyrischen Elements die Handlung nunmehr aus der epischen Vergangenheit in die unmittelbare Anschauung des Verlaufs gerückt wird, so dürfte sich jedenfalls die Selbständigkeit der drei Gattungen mehr empfehlen als die Zweiteilung. Außerdem bleibt es bei dieser Gliederung ein Übelstand, daß dem natürlichen Sprachgebrauch und der ganz allgemeinen Anschauung zuwider behauptet werden muß, daß in der üblichen Dreiteilung Lyrik, Epos, Drama „eine Gattung neben zwei Arten erscheine," sowie daß für die aus Epos und Drama bestehende Gattung („Poesie welche Handlungen darstellt") kein einheitlicher Name vorhanden ist; wenigstens kein allgemein eingeführter. Denn der Ausdruck „plastische" Poesie, den Wilhelm von Humboldt in seinem Buche über Goethes Hermann und Dorothea in Vorschlag brachte, ist nicht in Gebrauch gekommen, obwohl er den gemeinsamen Charakter der beiden Dichtarten, daß sie stets „Gestalten" vorführen, recht geschickt bezeichnet. Wie nah übrigens auch die Darstellung, welche von der Zweiteilung ausgeht, trotzdem meiner Auffassung steht, zeigen z. B. die Worte, mit denen

Kern S. 140 die Besprechung des Dramas einleitet. „Das Drama,“ sagt er, „gleicht dem Epos darin, daß es Handlungen darstellt, aber nicht als vergangene, sondern als vom Zuschauer miterlebte. Es gleicht der Lyrik darin, daß es Gefühle und Gedanken darstellt, aber nicht die des Dichters, sondern der handelnden Personen. Es ist also vom Epos das Merkmal der Erzählung geopfert, von der Lyrik das der Persönlichkeit des Dichters; dafür aber enthält es Handlungen wie jenes, und Gedanken und Gefühle wie diese.“

Nach allem müssen wir anerkennen, daß jenes Hegelsche Wort wirklich das Wesen des Dramas richtig und geistreich bezeichnet. Aber freilich ist es oft höchst oberflächlich aufgefaßt worden und dann geradezu unverstanden geblieben, z. B. wenn es in einer Poetik nach Anführung der Definition, daß das Drama die objektive Darstellung des Epos mit der subjektiven der Lyrik zu einer höheren Einheit verbinde, weiter heißt: „Außerdem ist es eine besondere Eigentümlichkeit des Dramas, daß es sich der dialogischen Form bedient.“ Völlige Verwirrung der Begriffe aber verrät es, wenn man behauptet, die altgriechische Tragödie enthalte die beiden Bestandteile noch getrennt, indem die dialogischen Teile das epische, die Chorgesänge das lyrische Element darstellten. Daraus würde folgen, daß die Antigone, wenn man die Chorgesänge absonderte, ein Epos werden würde.*)

Richtig verstanden dagegen gibt uns diese Definition in der That das Wesen des Dramas an und es folgen daraus zwei wichtige Gesetze für die dramatische Handlung:

1) Da das Drama in jedem seiner Teile wahrhaft objektiv sein soll, so muß die Handlung ununterbrochen fortlaufen; lyrische Partien, die keinerlei Fortschritt der Handlung bieten, sind aus-

---

*) Lucian Müller, Metrik der Griechen und Römer, Leipzig 1880, S. 67: „Das Drama, das sich aus den Gesängen und Tänzen ländlicher Feste entwickelt hat, ist gleichsam eine Verbindung von Epos und Lyrik, so daß die dialogischen Teile, welche die Handlung des Stückes darstellen, das epische, die Chorgesänge und die Gesänge einzelner Choreuten oder Schauspieler das lyrische Element repräsentieren.“

zuschließen. Jeder lyrische Erguß z. B. in einem Monolog, wenn er noch so tief und innerlich empfunden ist, muß doch stets erkennen lassen, daß er ein fortschreitendes Element, einen Antrieb für die weitere Handlung enthält. Denken wir z. B. an Johannas Abschiedsworte: „Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften.“ Bliebe es bei dem bloßen Abschiednehmen, so wäre dies eine bedenkliche Ruhe der Handlung. Aber der ganze Monolog ist durchweht von dem heldenmütigen Entschluß, in rauhes Erz die Glieder zu schnüren und das Vaterland zu retten, wenn im Kampf die Mutigsten verzagen. Er blickt in die Zukunft, und das ist seine Berechtigung. Oder Iphigeniens Monolog am Ende des ersten Aktes:

> Du hast Wolken, gnädige Retterin,
> Einzuhüllen unschuldig Verfolgte
> Und auf Winden dem eh'rnen Geschick sie
> Aus den Armen über das Meer
> Über der Erde weiteste Strecken
> Und wohin es dir gut dünkt, zu tragen.
> Weise bist du und siehest das Künftige,
> Nicht vorüber ist dir das Vergangene,
> Und dein Blick ruht über den Deinen
> Wie dein Licht, das Leben der Nächte
> Über der Erde ruhet und waltet.

Schöne, empfindungsvolle Worte, die man gern anhört; aber dramatisches Leben kommt erst hinein, wenn bei ihrem angsterfüllten Ausruf: „O enthalte von Blut meine Hände, nimmer bringt es Segen und Ruhe!“ uns die Ahnung ergreift, daß hier der Konflikt des Dramas einsetzen muß: wir wissen, daß zwei Fremde geopfert werden sollen, daß sie sich weigern wird, und somit ist der Kampf gegeben, dem wir erwartungsvoll entgegensehen.

Als Beispiel einer Verletzung dieses Gesetzes wird man nicht etwa die Chorgesänge der altgriechischen Tragödie anführen. Denn allerdings steht ja hier die Handlung still; aber diese Gesänge haben in Hinsicht der Handlung vielmehr die Bedeutung unserer heutigen Zwischenakte. Denn da die alte Tragödie vom

Beginn bis zum Ende des Stückes ohne Akteinteilung dem Zuschauer eine ununterbrochene Aufmerksamkeit zumutete, so mußte nach einer oder einigen erregten Szenen notwendig eine gewisse Ruhe eintreten, um das Gemüt des Hörers wieder abzuspannen und für neue Eindrücke empfänglich zu machen. Übrigens stehen trotzdem auch diese Gesänge fast immer in engem Gedankenzusammenhange mit der Handlung des Dramas, wenigstens bei den großen Meistern der Kunst, Aischylos und Sophokles, und dem Hörer wird aus ihnen in den meisten Fällen ein künstlerischer Ausdruck der ihn selbst bewegenden Empfindung, Furcht oder Hoffnung, Schmerz oder Freude entgegenklingen. Aber selbst wo dies nicht der Fall ist, wie namentlich in manchen Chorliedern des Euripides, die etwa den Preis einer Gottheit enthalten und ohne merklichen Übelstand aus einer Tragödie in die andere übertragen werden könnten, ist doch solche Unterbrechung der Handlung, weil einmal die menschliche Natur einer Pause bedarf, nicht als ein Fehler zu bezeichnen, wenngleich sie natürlich an sich undramatisch ist. Jedenfalls liegen selbst dann die vorgetragenen Gedanken bei weitem nicht so fern ab vom Gegenstande des Dramas wie das, was in unserm modernen Theater während der Zwischenakte uns zu beschäftigen pflegt, wo entweder eine oft ziemlich gleichgiltige Musik mit angehört werden muß oder Unterhaltung beliebiger Art, Verabredung über weitere Verwendung des Abends u. dgl. stattfindet. Daher hat die moderne Bühne den Nachteil, in jedem Akte von neuem den Zuhörer aus der Alltagsstimmung in die künstlerische Illusion versetzen zu müssen, während gerade aus der Ununterbrochenheit des Eindrucks, aus dessen Banne der Zuhörer nicht loskam, bis das Schicksal erfüllt war, sich sicherlich zum großen Teil die unvergleichlich mächtige Wirkung antiker Theateraufführungen erklärt.

2) Da aber das Drama andrerseits in jedem seiner Teile auch wahrhaft subjektiv sein soll, so darf es keinerlei Teile, Erzählungen oder Beschreibungen, enthalten, welche nicht aus den Empfindungen der Personen hervorgehen. Als Beispiel mögen

dieselben beiden Stücke dienen. In der Jungfrau nimmt die Erzählung des Ritters Raoul

> Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht,
> Lothringisch Volk, zu deinem Heer zu stoßen,
> Und Ritter Baudricour von Vaucouleurs
> War unser Führer —

anfangs einen recht epischen Gang, wenn man sie so ohne Zusammenhang herausgreift. Aber wie gewinnt dies alles Wärme und Empfindung, sobald man sich die Bedingungen der Handlung vergegenwärtigt: ein Sieg ist erfochten, und zwar auf wunderbare Weise; der Zuschauer ahnt, daß hier Johanna zum erstenmale eingegriffen hat, erwartungsvoll steht der König und die Seinen. Da tritt der Ritter ein, aller Augen hängen an seinem Munde; und nun hebt er seine machtvolle Erzählung an. Hier ist alles Leben, Handlung und gewaltige dramatische Wirkung. Etwas anders steht es schon mit Iphigeniens Erzählung der Schicksale ihres Hauses. Des Dichters bewunderungswürdige Kunst hat es verstanden, die innerste Seele der Heldin hineinzulegen; wir hören aus jeder Zeile, aus jeder neuen Unthat, die sie berichtet, das Zittern dieser reinen, hohen Seele, aus ihren Worten über Agamemnon das innere Jauchzen ihres kindlichen Stolzes. Aber alles dies kann solcher Darstellung nicht das dramatische Daseinsrecht verleihen, wenn nicht ein Zusammenhang mit der Handlung besteht. Dieser ist nun allerdings vorhanden: der Konflikt, den wir durch Thoas' Antrag haben aufsteigen sehen, wird verschärft; denn einerseits tritt jetzt um so lebhafter hervor, daß sie auf jenen Antrag nicht eingehen kann, andrerseits wird Thoas, welcher der Königstochter das Anerbieten wiederholt und ihren ersten Weigerungsgrund beseitigt glaubt, durch ihre erneute Abweisung noch mehr erbittert. Aber dramatisch begründet ist hierdurch doch nur die Erzählung als Ganzes, die Ausdehnung und die Einzelheiten bleiben willkürlich, es könnte manches ohne Schaden für die dramatische Verknüpfung fehlen. Endlich als Beispiel eines Abschnittes, dessen dramatische Belebung dem Dichter garnicht

gelungen ist, nenne ich Werners Erzählung von der Kaiserwahl in Uhlands Herzog Ernst. Die Darstellung an sich, bloß als Erzählung betrachtet, ist vorzüglich schön, ja ergreifend; sie steht auch nicht außer Zusammenhang mit der Situation, in der sie sich findet; denn Werners Charakter wird durch die großartige Auffassung des geschichtlichen Vorgangs vertieft; wir fühlen, wie mächtig in ihm die Liebe zum Vaterlande wurzelt, zugleich auch, wie tief es ihn schmerzen muß, jetzt Gegner des Mannes zu sein, dem er damals so verehrend huldigte. Aber was gänzlich mangelt, ist die Beziehung zur vorliegenden Handlung. Diese steht nicht allein währenddessen vollständig still, sondern es ist auch in der ganzen Erzählung nicht ein einziger Punkt, der aus der Handlung hervorginge oder auf sie einwirkte. Uhland ist ein vortrefflicher Erzähler und ein ausgezeichneter Lyriker, aber kein großer Dramatiker.

Muß hiernach einerseits die Handlung des Dramas überall aus den Charakteren der Personen hervorgehen, während andrerseits die Stimmungen, die uns vorgeführt werden, überall auf ein Handeln hindrängen sollen, so ist also, wie dies Freytag in der Technik des Dramas S. 16 treffend ausführt, dramatisch im eigentlichen Sinne die Darstellung derjenigen Seelenbewegungen und Leidenschaften, welche den Willen wirklich zur That treiben. Ausführung der Stimmungen an und für sich ohne solche Beziehung zur Äußerung, zur Bethätigung des Willens in der Welt, ist Sache der Lyrik, Darstellung der Begebenheit an sich ohne Veranschaulichung der Werdens der That in der Seele des Handelnden ist Sache des Epos.

2. Das Tragische.

Diese Forderungen an die allgemeine Beschaffenheit der dramatischen Handlung ergeben sich, wie man sieht, ohne weiteres aus der Natur des Dramas überhaupt. Dagegen über die Anordnung und Gliederung derselben ist hierdurch noch nicht

das mindeste angegeben. Es sind bekanntlich über den wirkungsvollsten Verlauf der Handlung eines Dramas, über Steigerung, Wechsel von Glück und Unglück, Verhältnis von Schuld und Schicksal, Schürzung und Lösung des Konflikts und ähnliche Fragen seit Aristoteles die mannigfachsten Beobachtungen gemacht, die verschiedensten Bestimmungen aufgestellt worden. Es liegt nicht in der Absicht dieser Zeilen, auf alle diese Fragen einzugehen; ich möchte vielmehr zunächst einmal darauf hinweisen, daß sehr viele der hier berührten Gesichtspunkte eigentlich mit Unrecht gerade nur beim Drama erörtert zu werden pflegen, insofern jede Dichtung, ja jedes Kunstwerk, welches Menschenschicksal zum Gegenstande hat, ähnlichen Gesetzen unterliegt. Wenn z. B. Aristoteles die Vorschrift giebt, der Verlauf der dramatischen Handlung dürfe nicht von der Art sein, daß ein Bösewicht aus Unglück in Glück komme, wer wird bestreiten, daß solche Anordnung äußerst beleidigend wäre und uns das Gegenteil ästhetischen Genusses bereiten würde? Aber doch nicht bloß im Drama; gerade ebenso abstoßend würde uns dies im Epos sein. Ja auch in einem historischen Gemälde würden wir eine derartige Darstellung verabscheuen; ich glaube, daß wenige Beschauer bei einem Bilde wie Ernst Hildebrands „Tullia“ auf der Berliner Kunstausstellung von 1887, trotz höchster Anerkennung der vorzüglichen Technik des Künstlers, ein Gefühl des Widerwillens haben unterdrücken können. Die Handlung, welche uns das Kunstwerk vorführt, muß unter allen Umständen so verlaufen, daß unser sittliches Gefühl davon befriedigt wird. Daß hiermit nicht die Kunst in den D i e n s t der Sittlichkeit tritt, bedarf keiner weiteren Ausführung. Niemand hat schärfer betont als Schiller, daß der Zweck der Poesie „Vergnügen“ sei, und nicht „Moralität,“ aber niemand hat zugleich entschiedener hervorgehoben, daß dieser Zweck des Vergnügens sich durchaus nicht anders als durch „moralische Mittel“ erreichen lasse, da ein sittlich beleidigender Verlauf oder Abschluß unser Gefühl mit dem schärfsten Grade von Unlust peinigen würde.

Von jeher hat bei der Besprechung des Dramas die Tragödie, im Vordergrunde gestanden; und da der Dichter, dessen dramatischen Werken die folgenden Blätter gewidmet sind, wesentlich gerade Tragödiendichter ist, so haben wir umso mehr Veranlassung, hier ebenfalls diesen Begriff näher ins Auge zu fassen. Worin eigentlich der Begriff des Tragischen bestehe, ist Gegenstand der Untersuchung sehr vieler, zum teil ausgezeichneter Kunstrichter gewesen, und die Frage ist in recht verschiedenem Sinne beantwortet worden. Aristoteles hat bekanntlich als die für die Tragödie wesentlichen Affekte Mitleid und Furcht genannt. Daß diese beiden Empfindungen durch die Tragödie erregt werden, und daß damit in der That eine der Tragödie wesentliche Wirkung bezeichnet ist, wird nicht zu bestreiten sein. Denn da ihr Gegenstand notwendig immer ein großes Leiden ist, so müssen gerade diese beiden Affekte im Gemüt des Hörers erregt werden: ein Leiden, das mir zur künstlerischen Illusion vergegenwärtigt wird, bewirkt notwendig mein Mitleiden, und indem die Illusion mich so tief erfaßt, daß ich mich gleichsam an die Stelle des auf der Bühne Leidenden denke, fühle ich das Unheil, das ihn trifft, voll Furcht auch auf mich niederkommen. Die beiden Affekte sind, wie Bernays sagt, „die weitgeöffneten Thore,“ durch welche die Außenwelt auf die menschliche Persönlichkeit eindringt und der unvertilgbare Zug unseres leidenschaftlich erregten Gemütes sich hervorstürzt, „um mit gleichempfindenden Menschen zu leiden und vor dem Wirbel der drohend fremden Dinge zu beben.“ Klar ist, wie schon Aristoteles aufs schärfste betont, daß beides nur eintreten kann, wenn uns der Dichter Wesen vorführt, die wir wirklich als wahrhaftige Menschen, als unseresgleichen erkennen. Es dürfen weder Teufel noch Engel sein, die gänzlich aus der menschlichen Natur heraustreten; denn die tragischen Empfindungen können nur dann in uns erregt werden, wenn wir das vorgeführte leidensvolle Schicksal „trotz all seiner Außerordentlichkeit“ deutlich „als aus der auch für uns geschüttelten Schicksalsurne hervorgehend“ empfinden.

Diese Worte von Bernays enthalten genau das, was Aristoteles mit der Bemerkung meint, Furcht könne uns nur ergreifen bei dem Leide eines uns Wesensgleichen. Es ist also nicht etwa die Furcht für den Helden, sondern psychologisch weit tiefer ist das Gefühl des Erbebens gemeint, in welchem uns zu Mute ist, als entlade sich das Furchtbare auch über unserem Haupt. Diese allein richtige Erklärung des Aristotelischen Begriffs hat zuerst Lessing im 75. Stück der Dramaturgie aufs klarste gegeben, indem er die Furcht „das auf uns selbst bezogene Mitleid" nennt. Natürlich ist dies nur möglich, wenn uns der Charakter des Helden menschlich nahe und verständlich ist, so daß wir fühlen, auch wir, in derselben Lage, bei derselben Leidenschaft, müßten in dasselbe Unheil stürzen. Dann durchdringt uns erschütternd das bange Gefühl menschlicher Schwäche, worin eben die tragische Furcht besteht. Als Odysseus in Sophokles' Aias das furchtbare Leiden seines Feindes erblickt, so ist sein erstes Gefühl Mitleid mit dem tief Gefallenen; wenn er alsdann fortfährt: „In seinem Schicksal seh' ich ja zugleich auch meins: wir alle, die wir leben, das empfind' ich hier, sind nicht'ge Wesen, sind ein flüchtig Schattenbild," so sind diese Worte geradezu eine Erläuterung zu Lessings Bemerkung, daß die Furcht das auf uns selbst bezogene Mitleid sei. Einen schlichteren, aber ebenso deutlichen Ausdruck giebt dieser Empfindung Gordon, wenn er im Angesicht von Wallensteins Schicksal sagt: „Keiner möchte da feste stehen, wo er fiel." Für diesen Vorgang in der Seele des Zuhörers, auf welchem somit hauptsächlich die Wirkung der Tragödie beruht, hat jüngst Scherer in der nach seinem Tode herausgekommenen Poetik den Ausdruck „Substitution" gebraucht. Es ist leider ein Fremdwort, aber schwerlich wird sich ein deutsches finden lassen, welches diesen höchsten Grad der Illusion gleich kurz und treffend bezeichnet.*)

---

*) Gänzlich verkannt ist demnach der Aristotelische Begriff in der Abhandlung von Franz Bettingen „Das Wesen des Tragischen" (Progr. des Gymn. zu Crefeld 1888), worin der Verfasser Lessings Ansicht als „un-

Über diese allgemeinen Gesichtspunkte herrscht wohl kaum Meinungsverschiedenheit; dieselbe beginnt aber sofort, wenn wir von der subjektiven Wirkung auf unser Gemüt zu den Forderungen fortschreiten, nach denen in der Tragödie objektiv der Verlauf der Handlung zu gestalten ist. Längere Zeit war die Ansicht herrschend, das Tragische beruhe stets auf dem Konflikt zweier sittlich berechtigter Mächte. Diese Erklärung ging von Hegel aus, der in Übereinstimmung mit seinem ganzen philosophischen System in der Tragödie gleichsam einen sich selbst entwickelnden dialektischen Prozeß, eine „großartige Dialektik des Fatums" erblickte,*) in welcher durch Satz und Gegensatz eine höhere Einheit entstehen sollte (Thesis, Antithesis, Synthesis), indem ein Kampf zweier an sich berechtigter aber einseitiger Mächte vorgeführt würde, welche beide zu weit gehen und daher beide Recht und beide Unrecht haben, so daß erst aus der Vereinigung beider unter Tilgung des menschlich Einseitigen die höhere ewige Gerechtigkeit und Harmonie hervorgehe. Diese

haltbar" zu erweisen glaubt, indem er S. 5 ausruft: „Man denke sich die alten und jungen, verheirateten und unverheirateten Zuschauer beiderlei Geschlechts in der Jungfrau von Orleans, im Uriel Akosta, Fechter von Ravenna, Hamlet! Wird einer von ihnen fürchten, je ein ähnliches Schicksal erleiden zu müssen wie die Helden dieser Tragödien? Nie und nimmer. Dazu sind die dargestellten tragischen Begebenheiten viel zu große Seltenheiten im Leben." Der Verf. ahnt gar nicht, was Lessing will; Allerdings sind unter den angegebenen Bestandteilen des Schauspielhauspublikums unzweifelhaft sehr viele Personen, denen die Furcht nicht ernstlich kommen kann, sie möchten sich etwa plötzlich in einen „brittischen Lord" verlieben oder aus Versehen ihr Judentum abschwören. Aber jeder kann in dem angeschauten Leiden „trotz seiner Außerordentlichkeit" den verwandten Ton allgemein menschlichen Schicksals empfinden, so daß er sich in seiner eigenen Sicherheit erschüttert fühlt. Auch Odysseus bei Sophokles besorgt nicht im mindesten, er möchte wahnsinnig werden und über die Herden herfallen, sondern er fühlt mit Bangen, daß wo Aias fiel, auch er nicht ‚feste stehen" kann.

*) Diesen Ausdruck braucht, von Hegels Theorie sprechend, Vischer, Über das Erhabene und Komische, S. 136. — Vgl. Hegels Werke Band 10 (Ästhetik 3), S. 529 ff.

Definition war vornehmlich aus Hegels Auffassung der Antigone hervorgegangen, welche ihm „das absolute Exempel der Tragödie“ ist (Religionsphilosophie Band 2, S. 113). Aber abgesehen davon, daß diese Auffassung des Sophokleischen Stückes meines Erachtens durchaus wider den Sinn des Dichters ist, so läßt sie sich auch auf eine große Anzahl anerkannter Meisterwerke nicht anwenden. Wo wäre z. B. im Macbeth ein Konflikt zweier sittlich berechtigter Mächte? oder in Richard dem Dritten, wo auf der einen Seite das ganze freche, brutale Unrecht steht? Auch Wallenstein will sich dem Schema nur mit Zwang fügen, und gegenüber Stücken wie Othello oder Emilia Galotti ist mit dieser Definition gar nichts anzufangen. Ja sie ist nicht einmal bloß zu eng, sondern gleichzeitig auch zu weit, da ein solcher Konflikt, auch wo er vorhanden ist, noch keineswegs notwendig das Tragische hervorbringt. Im Prinzen von Homburg z. B. kann man, wenn irgendwo, davon sprechen: der Kurfürst vertritt das Recht des geschriebenen Gesetzes, der Prinz das der freien Individualität; beide gehen zu weit; indem jeder nachgiebt und das Recht des andern anerkennt, wird eine Entscheidung im Sinne einer höheren Gerechtigkeit herbeigeführt. Trotzdem aber haben wir keine Tragödie, wenigstens nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch.

Diese offenbaren Mängel waren es wohl, die den aus Hegels Philosophie erwachsenen Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer veranlaßten, in seiner Ästhetik I, S. 300 ff. eine dreifache Form des Tragischen anzunehmen: die erste findet da statt, wo der Held unschuldig untergeht, die zweite, wenn er eine Schuld auf sich ladet, die zum Untergange führt; die dritte endlich, wie bei Hegel, wenn zwei sittliche Mächte gegeneinanderstehen. Die erste nennt er „das Tragische als Gesetz des Universums,“ denn es ist allgemeines Weltengesetz, daß „das Schöne sterben muß, das Götter und Menschen bezwinget,“ und die wehmütige Trauer, die uns ergreift, wenn wir dieses Los des Schönen auf der Erde sich erfüllen

sehen, sei es im Leben oder auf der Bühne, ist die unterste Stufe des Tragischen; dies ist der Sinn der etwas hochtönenden Bezeichnung; die beiden anderen Namen erklären sich von selbst: „das Tragische der einfachen Schuld" und „das Tragische des sittlichen Konflikts." Der Hegelsche Fehler zu enger Definition ist hier nun offenbar vermieden; es werden wohl alle Tragödien, die es giebt, sich unter einen dieser Gesichtspunkte bringen lassen. Aber die Einheit des Begriffs ist verloren gegangen.

Von vielen Kunstrichtern ist als wesentlich maßgebend für das Tragische der Begriff der Schuld und Sühne hingestellt worden, mit besonderem Nachdruck in neuester Zeit von Georg Günther, Grundzüge der tragischen Kunst (Leipzig und Berlin 1885). Derselbe erklärt S. 442 die Schuld für ein „Haupterfordernis der Tragik" und verlangt für die „wahre Tragik" sogar „eine adäquate Schuld, welche den Untergang des Helden als sittlich notwendig motiviert." Aber das Mißliche dieser Bestimmung tritt sofort hervor. Denn da er, und zwar mit vollem Rechte, z. B. in der Antigone eine solche „adäquate" sittliche Schuld nicht findet (denn die Hegelsche Gleichberechtigungstheorie verwirft er gänzlich) und ebensowenig im König Ödipus, so gelangt er folgerichtig zu dem Ergebnis, daß Sophokles hier „von der echten Tragik abgewichen" sei (S. 442), daß daher der Ausgang in beiden Dramen „kein tragischer" sei (S. 450), daß vielmehr nur „die blendende Technik der genannten Stücke" sowie „die ihnen unzweifelhaft eigenen poetischen Schönheiten anderer Art" den „noch heut von so vielen geteilten Irrtum" hervorgerufen haben. Ein Ergebnis, bei welchem den meisten Lesern wohl eher um die Theorie des Verfassers als um die Tragik des Sophokles bange werden dürfte.*) Gerade umgekehrt erklärt es Hermann

*) Ähnlich verwirft auch Klein im ersten Bande seiner Geschichte des Dramas (Leipzig 1865) die im König Ödipus hervortretende Tragik. „Sophokles' tragische Idee," sagt er mit Bezug hierauf S. 353, „ist die von Goethes Harfner, der von den himmlischen Mächten singt: Ihr

Baumgart, Handbuch der Poetik (Stuttgart 1887) S. 467 für ein irrtümliches „Axiom der modernen Ästhetik,“ daß ein Leidensgeschick nicht als ein tragisches empfunden werde, wenn wir nicht die Ursache desselben in einer Verschuldung des Leidenden erkennen könnten.“ Stecke hierin auch neben großem Irrtum ein wenig Wahrheit, so sei doch jedenfalls ein Unglück, das der Leidende im vollen Umfang verschuldet hat (das ist doch wohl Günthers „adäquate Schuld“) ganz untragisch. Es handele sich beim Begriff des Tragischen vielmehr ausschließlich um die Erregung von Mitleid und Furcht.

Gehen wir einmal von einem Punkte aus, der von niemand bezweifelt wird. Schiller in seinen Abhandlungen über das Pathetische und über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, bezeichnet, wenn er auch eine eigentliche Begriffsentwickelung des Tragischen hier durchaus nicht beabsichtigt, als das erste Erfordernis die Darstellung eines starken Leidens. Bestreiten wird dies niemand, aber ich glaube, es muß ergänzt werden. Nicht jedes beliebige Leiden nennen wir tragisch, sondern die erste Bedingung für die Anwendung des Begriffs auf der Bühne wie im Leben scheint mir rein äußerlich die, daß der Verlauf der vorgeführten Handlung den Tod des Handelnden in sich schließen muß. Es versteht sich von selbst, daß dies allein noch nicht genügt, aber zunächst will ich nur einmal feststellen, daß wir ohne tödlichen Ausgang überhaupt nicht vom Eindruck des Tragischen sprechen. Entgegenstehende Beispiele sind sehr selten und stets von der Art, daß gerade die Ausnahme die Regel zu bestätigen scheint. Soviel ich sehe, giebt es im Grunde nur ein Stück, welches allgemein als Tragödie anerkannt wird und doch diesem Erfordernis nicht entspricht, nämlich den König

führt ins Leben ihn hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden, dann überlaßt ihr ihn der Pein u. s. w. Eine tragische Idee, ebenso ungöttlich wie unmenschlich und daher unsittlich, entsprang sie auch dem gottseligsten, harmonischsten Dichtergemüt des Altertums.“ Daß Klein die Antigone als Tragödie gelten läßt, liegt darin, daß er hier die „Gleichberechtigung“ anerkennt, vgl. S. 383 f.

Ödipus. Aber die Selbstblendung, die der Held hier an sich vollzieht, ist insofern dem Tode gleichzuachten, als sie seine menschliche Existenz im gewöhnlichen Sinne vernichtet, er ist danach, wie er es auf Kolonos selbst ausspricht, nur noch „ein Schattenbild des Ödipus;“ auch scheidet ja die Genossin seines Schicksals, Jokaste, wirklich aus dem Leben. Dies Stück kann also nicht als Ausnahme gelten. Als zweites Drama dieser Art könnte man Goethes Tasso nennen, der von vielen als Tragödie angesehen wird, z. B. von Freytag, Technik des Dramas, S. 98. Die Bezeichnung wäre meines Erachtens nur dann zulässig, wenn man Tasso als so vollständig innerlich gebrochen betrachtet, daß ihm kein Lebensglück mehr zu teil werden kann, daß auch von ihm nur ein Schattenbild übrig bleibt; nimmt man dagegen an, daß auf Grund der schmerzlichen, aber heilenden Erlebnisse, deren Zeugen wir gewesen sind, ein neues Leben sich ihm aufbauen wird, welches ihn durch Ausübung seiner Kunst über den großen Schmerz hinwegheben und ihn dereinst wieder beglücken kann, so würde ich vorziehen, dem Stücke den Namen Tragödie nicht zu geben, wie ja auch Goethe selbst es „Schauspiel“ genannt hat, gewiß in Übereinstimmung mit dem natürlichen Gefühl unbefangener, denkender, aber um gelehrte Definitionen unbekümmerter Leser. In der That, finde ich, beschränkt der natürliche Sprachgebrauch die Bezeichnung tragisch mit ganz außerordentlicher Bestimmtheit auf solche Handlungsverknüpfung, die tödlich endigt. Und ich halte dies keineswegs für etwas Willkürliches oder Äußerliches, vielmehr ist die Unterscheidung aus der Natur der Sache geschöpft: es ist ein Unterschied der Sache, nicht bloß des Grades, ob der vorgeführte Konflikt das innerste Wesen des Helden so vollständig ergriffen und erfüllt hat, daß bei Aufgabe des Zieles ein Weiterleben innerlich oder äußerlich unmöglich wird, oder ob dies nicht der Fall ist. Das für immer Abschließende, das dem Tode unter allen Umständen den Charakter des unvergleichlichen, unnahbaren Ernstes aufdrückt, giebt einem solchen Drama durch den Schauer (φρίττειν), der das Gemüt des Hörers beim Heran-

nahen und Eintreten der Katastrophe ergreift, einen so unterscheidenden Zug, daß es gerechtfertigt erscheint, denselben in die Definition der Tragödie aufzunehmen. Auch außerhalb der Bühne werden wir ja den Tod, mögen wir ihn für der Übel größtes halten oder ihm so frei gegenüberstehen wie Sokrates oder wie Rückerts sterbende Blume, doch jedenfalls als ein Ereignis empfinden, welches allen übrigen Menschenschicksalen als etwas Einzigartiges, eine Klasse für sich bildend, gegenübersteht. Nimmt also die Handlung eines Dramas einen nichttödlichen Verlauf, so ist unter allen Umständen der Konflikt ein minder tief angelegter, indem auf einer von beiden Seiten ein Nachgeben möglich ist, ohne daß das Leben des Helden zerstört wird.

Dies kann erstens auf Seiten der Schranke liegen, gegen die der Held ankämpft. Es treten ihm dann also zwar ernste Schwierigkeiten entgegen, so daß es zu heftigem Kampfe kommt, aber die Schranke erweist sich doch als bezwingbar, er geht schließlich als Sieger hervor. Gelänge es z. B. Iphigenien nicht, den harten Sinn des Königs durch die Wahrheit ihrer reinen Seele zu besänftigen, sondern fände sie bei der Bethätigung dieses unveräußerlichen Zuges ihres Charakters den Tod, so hätte sich eben gezeigt, daß die Schranke stärker war als ihre Kraft, und wir hätten eine Tragödie. Ähnlich im Prinzen von Homburg, wo der Kurfürst nachgiebt und dadurch der Konflikt sich glücklich lösen kann. Etwas anders wieder ist der Verlauf im Tell: auch hier kommt der Held in einen Kampf, der tödlich enden *könnte*, aber es gelingt ihm, desselben Herr zu werden; Geßler fällt. Stücke, wie die ebenerwähnten, werden heutzutage wohl fast einstimmig als „Schauspiele“, nicht als Tragödien bezeichnet.*)

---

*) Der Sprachgebrauch der Alten freilich machte keinen solchen Unterschied, sondern nannte jedes ernste Drama, mochte der Konflikt sich tödlich oder gütlich lösen, Tragödie, den Philoktet so gut wie die Antigone; und manche Beurteiler halten noch jetzt daran fest, z. B. Vischer in der Ästhetik III, S. 1429. Doch sträubt sich, meine ich, der überwiegende Sprachgebrauch mit Recht dagegen.

Anders verhält es sich zweitens mit denjenigen Dramen, in denen zwar die Schranke für den Helden als schlechthin unübersteigbar sich erweist, dagegen das Streben, das er verfolgt, nicht so unveräußerlich mit seinem Wesen verknüpft ist, daß das Aufgeben desselben unbedingt unmöglich wäre, ohne seine Persönlichkeit zu zerstören. In diesem Falle ist er nicht, wie in den obigen Beispielen, Sieger, sondern er unterliegt, der Ausgang ist nicht freudig, sondern tief schmerzlich und schließt das entsagungsvolle Aufgeben eines bisher das Handeln und Streben bestimmenden lockenden Zieles in sich, so daß er insofern einem tragischen Ausgange näher kommt. Aber auch solche Stücke sind trotzdem nicht Tragödien zu nennen. Hierher gehört der Tasso, den Baumgart S. 352 zu den „Schauspielen rechnet, welche an die Tragödie zunächst angrenzen." Er findet mit Recht, daß „hier ein im strengen Sinne tragischer Fall nicht vorliegt," fügt aber hinzu: „der Fall nähert sich der wirklichen Tragödie so sehr, daß ihre Bedingungen für alle diejenigen, welche sich völlig in die Gesinnungsweise des Handelnden zu versetzen vermögen, allerdings erfüllt werden." Sich ganz in diese Gesinnungsweise versetzen zu können, das möchte wohl Goethes Kunst bei jedem empfänglichen Leser bewirken; aber ich meine, die Bedingungen des Tragischen sind auch dadurch nicht erfüllt. Was hier den Helden zum Schluß niederwirft, der Verlust der Geliebten und die Unmöglichkeit, in dem bisherigen Kreise weiter zu leben, ist zwar ein schweres Los, aber es bleibt nach Tassos Charakter denkbar, daß es durch eine starke, hingebende, erfolgreiche Lebensarbeit überwunden werde.*) Jedenfalls liegt die Sache durchaus anders als am Schluß des König Ödipus. Sonst sind Beispiele dieser Art sehr selten. Zwar Stücke, die

*) Franz Kern, Goethes Torquato Tasso, S. 11: „Das wertvollste Gut hat er in dem gewonnen, welchem er noch vor wenigen Stunden mit gezücktem Schwerte gegenüberstand. Nun bleibt ihm nur dieser treue Freund und seine stille dichterische Arbeit. Mit diesem Gefühl der ruhigen, schmerzlich errungenen Einschränkung entläßt der Dichter seinen Leser." Dies ist nach meinem Erachten keine tragische Schlußstimmung.

mit einer Entsagung schließen, giebt es wohl noch mehr, aber sie sind oft von der Art, daß etwas dem Tragischen ähnliches gar nicht darin enthalten ist. Denn es kann ein Streben Gegenstand des Dramas sein, dessen Scheitern dem Helden zwar sehr schmerzlich ist, aber augenscheinlich keinen wesentlichen Teil seines Selbst vernichtet. Ich denke z. B. an Heyses Schauspiel „Die Weisheit Salomos," das wohl niemand Tragödie nennt, obgleich es in dieser Hinsicht vom Tasso, den viele so nennen, nur dem Grade nach unterschieden ist. Dagegen könnte man noch Freytags einaktiges Drama „Der Gelehrte" anführen, welches der Verfasser selbst als „Trauerspiel" bezeichnet. Der Held desselben, Walter, muß ebenfalls entsagen und fühlt sich zum Schluß „arm wie ein neugebornes Kind," will aber versuchen, ein ganz neues Leben zu beginnen, indem er seine bisherigen Lebenskreise verläßt und „in das Volk" geht. Recht stark tritt in dieser Jugendarbeit Freytags hervor, daß ein solcher Schluß oft weit niederdrückender und peinlicher wirkt, als ein wirklich tragischer. Wäre hier der Konflikt so angelegt, daß Walter, da er Lebensglück und Liebe aufgeben muß, auf irgend eine Weise den Tod finden müßte, man würde erleichtert aufatmen, während man jetzt zum Schluß ganz unbefriedigt bleibt. Ja selbst ein so meisterliches Kunstwerk wie der Tasso entläßt uns nicht mit dem vollbefriedigten Gefühle eines tragischen Abschlusses. Habe ich die schweren Kämpfe mit angesehen, die Tassos Gemüt durchzumachen hat, bis er auf den Punkt der entsagenden Selbsterkenntnis geführt wird und zur reinen Würdigung seines bisher so gehaßten und doch edelsinnigen Gegners durchdringt, so kann mir gleichwohl das beunruhigende Gefühl verbleiben, ob die Heilung eine dauernde sein wird, ob er nicht etwa auf dem neuen Lebensgebiet ähnlichen schmerzvollen Enttäuschungen entgegengeht; und manche Leser werden vielleicht andrerseits die Hoffnung nicht aufgeben, daß er sich doch später dem fürstlichen Kreise wieder nähern könne; dies ist es, was den Leser am Schluß der unvergleichlichen Dichtung sozusagen in der Schwebe hält. Ich meine durchaus nicht, daß die Goethesche Dichtung

anders schließen sollte oder könnte; ein tödliches Ende wäre hier bei diesen bestimmten Charakteren, bei dieser streng verknüpften Handlung etwas durchaus Fremdartiges. Ich will nur darauf hinweisen, daß solche schmerzliche Ungewißheit natürlicherweise durch den Tod endgiltig abgeschnitten wird: hier weiß ich ganz bestimmt, daß, was der Held auch zu leiden gehabt hat, ihm jetzt für immer Ruhe beschieden ist. Dies giebt neben dem Erschütternden einer tödlichen Katastrophe zuleich etwas tief Beruhigendes; und es kommt dazu, daß außerdem im Tode etwas Sühnendes zu liegen, ihm eine „heiligende Kraft“ innezuwohnen scheint, welche selbst auf schwere etwa vorangegangene Vergehen einen mildernden Schimmer wirft und für die Beurteilung sowohl seitens des Hörers als auch seitens der Gegner im Drama von versöhnendem Einfluß ist. Oft wenn „die schwere Schuld schwer gebüßt“ ist, erkennt selbst der Feind an dem Helden „seinen Ruhm und sein Verdienst“ an.

Hiernach halte ich es für vollauf gerechtfertigt, den tödlichen Ausgang zum ersten grundlegenden Merkmal des Begriffs der Tragödie zu machen. Aber freilich ausreichen kann dies sicherlich nicht; denn daß es tödlich endigende Ereignisse giebt, die kein Mensch tragisch nennt, ist augenscheinlich. Schiller stellt in den oben angeführten Abhandlungen als zweite Forderung auf, daß der „Widerstand gegen das Leiden,“ die Kraft eines starken Geistes, der sich dem Leiden überlegen zeigt, vorgeführt werde. „Die Darstellung des Leidens als bloßen Leidens,“ sagt er, „darf niemals Gegenstand der Kunst sein.“ Wohl solle es der Dichter uns stark vergegenwärtigen und seinem Helden „die ganze volle Ladung des Leidens“ geben, damit der Zuschauer die Standhaftigkeit seines Willens nicht etwa auf Rechnung der Unempfindlichkeit schiebe. „Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden.“ Wir wollen erst fest überzeugt sein, daß z. B. eine Antigone, eine Maria Stuart den Wert und die Schönheit des Lebens fühlen, wir wollen sie tief und erschütternd klagen hören, ehe wir uns durch ihre Hoheit und Festigkeit erheben und hinreißen lassen. Aber fehlte diese letztere

Eigenschaft, ließe sich z. B. Antigone so überwältigen, daß sie Kreon um Gnade flehte, so würde sie überhaupt nicht mehr Gegenstand unseres tragischen Vergnügens sein können. Ein Held, der wie der Prinz von Homburg um sein Leben winselt, der sein ganzes besseres Ich, Lebensglück und Kriegsruhm, Ehre, Geliebte und Vaterland, alles, alles hinwerfen will, wenn er nur leben kann, ist kein tragischer Held (freilich soll es dieser Kleist'sche ja auch nicht sein), er ist, wie es hier der Dichter durch Nataliens Mund ausdrücklich anerkennt, „ganz unwürdig, ein unerfreulich jammerwürd'ger Anblick."

Trotzdem aber glaube ich, daß diese zweite Forderung Schillers eigentlich nicht den wesentlichen Begriff der Tragödie trifft. Richtig ist sie gewiß; wir werden, sobald überhaupt ein Leiden dargestellt wird, etwas, und womöglich nicht wenig, von jener Widerstandskraft verlangen und das Fehlen derselben als einen Mangel fühlen, der den Eindruck des Tragischen nicht aufkommen läßt, aber das Tragische selbst liegt doch nicht darin. Vielmehr ist das, was Schiller hier fordert, überhaupt notwendig, sofern wir auch nur diejenige Teilnahme für den Helden empfinden sollen, ohne welche jedes ästhetische Vergnügen und also auch das tragische unmöglich wird: wo wir verachten, können wir nicht Sympathie fühlen. Aber tragisch würde der Prinz von Homburg dadurch nicht werden, daß er sich standhafter zeigte, und zwar nach der obigen Ausführung schon deshalb nicht, weil der tödliche Ausgang nicht eintritt, sondern es sich zum Schluß ergiebt, daß der heraufbeschworene Konflikt einer gütlichen, den Helden beglückenden Beilegung fähig ist, also der ersten Grundlage des Tragischen entbehrt. Aber allgemein ästhetisch mißfällt uns sein würdeloses Benehmen und wäre im Epos geradeso anstößig und die Teilnahme schwächend wie im Drama.

Sonach hätten wir immer nur noch das eine Merkmal: Handlung mit tödlichem Ausgange, und doch ist dies offenbar unzureichend. Es mag allerdings Beurteiler geben, welche meinen, weitere Bestimmungen seien überflüssig; sobald nur zu jenem

ersten Kennzeichen die Erfüllung der allgemeinen Anforderungen hinzukomme, daß wir eine ernste bedeutende Handlung und einen der Teilnahme würdigen Charakter vor uns haben, so genüge dies zum Begriff einer Tragödie. Indes es fehlt doch noch etwas. Odysseus, der mit Meer und Wetter kämpft, bietet uns ein erhabenes Bild; käme er aber im Sturm um, sein Tod wäre nicht tragisch zu nennen; aus demselben Grunde läßt Schiller seinen Fiesko nicht „ertrinken,“ sondern „ertränken.“ Es ist klar, daß der Zufall eines Naturereignisses auszuschließen ist. Der Tod ist nur dann tragisch, wenn uns begreiflich wird, daß er notwendig ist, und auch das ist noch näher zu begrenzen: wir müssen erkennen, daß die zwingende Ursache des Todes in dem Thun des Helden selbst liegt. Diese Forderung ist eigentlich schon durch die Natur des Dramas gegeben; es wurde oben gesagt, daß überall die Handlung vollständig aus den Charakteren hervorgehen soll, am unbedingtesten aber erhebt sich diese Forderung begreiflicherweise bei dem entscheidenden Geschick, auf welches das ganze Drama abzielt. Sobald uns der Dichter einen Helden von bedeutendem, anteilerweckendem Charakter in starkbewegter dramatischer Handlung vorführt und uns einleuchtend machen kann, daß der Schritt, den derselbe thut, die zwei Eigenschaften hat, erstens nach dem Charakter des Helden notwendig, und zweitens nach den vorliegenden Umständen todbringend zu sein, so ist in dem Augenblicke die tragische Wirkung vorhanden. Es werden dann im höchsten Maße die von Aristoteles geforderten verschwisterten Empfindungen des Mitleids und der Furcht erregt: Mitleid, denn wir sehen, daß der Held so handelt wie er muß und eben dadurch dem Schicksal verfällt; Furcht, denn wir sind uns bewußt, und umso mehr, je mächtiger des Dichters Kunst uns in Illusion versetzt und uns zur „Substitution“ zwingt, daß wir, an seiner Stelle stehend, ebenso handeln müßten, daß also auch über uns dasselbe Schicksal schwebt. Es macht dabei keinen Unterschied, ob der Held die Bedeutung des verhängnisvollen Schrittes klar erkennt und also sehenden Auges in den

Tod geht, wie Antigone, oder ob er dieselbe nur dunkel ahnt, wie Wallenstein, der im Augenblick des Verrates zu fühlen glaubt, daß der Rache Stahl schon für seine Brust geschliffen ist; ob er von wütender Leidenschaft verblendet nicht sehen kann, wie Othello, oder ob er ganz ahnungslos ist, wie Fiesko oder Egmont.

Daß also Antigones Schicksal tragisch ist, das hängt hiernach durchaus nicht davon ab, ob ihr eine „adäquate Schuld" nachgewiesen werden kann. Der Dichter bringt uns zu überzeugender Anschauung, daß die Heldin von ihrem Vorhaben niemals abstehen kann, daß dies nichts geringeres als ein Aufgeben ihrer Persönlichkeit sein würde; und da Kreons Gebot eine unübersteigliche Schranke ist, so entsteht aus dem stahlharten Aufeinanderstoßen dieser beiden Charaktere die Notwendigkeit tödlichen Ausgangs, und dies, meine ich, ist tragisch. Natürlich müssen die allgemeinen Vorbedingungen jeder ästhetischen Wirkung eines Dramas, die oben mehrfach angedeutet wurden, ebenfalls erfüllt sein, wie sie es hier in ausgezeichnetem Maße sind: es ist eine höchst bedeutende Handlung, ein teilnahmswürdiger Charakter; die Heldin erhält die ganze volle Ladung des Leidens und zeigt jene von Schiller geforderte Widerstandskraft. Wenn dies alles vorhanden ist, so muß ein empfängliches Gemüt von dem vollen tragischen Schauer des Mitleids und der Furcht ergriffen werden, und es ist ganz sonderbar, um einer ausgeklügelten Schuldtheorie willen diesen erschütternden Eindruck als eine Abweichung von der echten Tragik zu bezeichnen.*)

Vielmehr sehe ich gerade darin einen Vorzug der hier entwickelten, allerdings sehr einfachen und erfahrungsmäßigen (empirischen) Begriffsbestimmung, daß die Schuldfrage dadurch von selbst gelöst wird. Man hat so viel gefragt, ob der Held schuldig

---

*) Vgl. H. F. Müller „Was ist tragisch? Ein Wort für den Sophokles" (Progr. d. Gymn. zu Blankenburg. 1887), dessen scharfer Bekämpfung der Güntherschen Auffassung ich durchaus zustimme.

sein müsse, und wie er es werden müsse, hat teils das Tragische gerade in dem Unverhältnismäßigen eines kleinen Fehltritts und eines großen Unheils gefunden, teils für die echte Tragik eine „adäquate" Schuld verlangt. Die Antwort dürfte einfach sein: schuldig oder nicht, jedenfalls muß der Held schuld sein an seinem Schicksal, d. h. eine Schuld im sittlichen Sinne, die etwas Verwerfliches oder Tadelnswertes in sich schlösse, braucht durchaus nicht vorhanden zu sein, wenn nur der verhängnisvolle Schritt, mit dem er auf den Pfad des Todes einlenkt, aus seinem Charakter, sei es aus dem bewußten Streben seines Willens, sei es aus einer Leidenschaft oder Verblendung, die ihn den Umständen gemäß umfangen muß, als zwingend und unabweisbar erscheint, so daß sein Schicksal aus dem tiefsten Grunde seiner Gemütsanlage organisch hervorgeht und „notwendig wie des Baumes Frucht" aus ihm emporwächst. Tragisch ist der Mann, der sich sein eigenes Grab gräbt, wenn ich begreife, daß er sich's graben muß.

Nun werden wir uns auch beim König Ödipus nicht mehr vor die bange Wahl gestellt sehen, entweder Sophokles' Tragik zu verwerfen oder wider den klaren Sinn des Dichters nach einer „Schuld" zu suchen. Denn der erschütternde Eindruck beruht auch in diesem Stücke auf derselben tragischen Wirkung. Nur müssen wir hier zwei Dinge unterscheiden: der Dichter zeigt uns in seinem Drama nicht die Handlungen selbst, die den Untergang des Helden bedingen, sondern nur ihre Enthüllung. Im Zusammenhange der Ereignisse, wie sie die Sage an die Hand giebt, besteht das Tragische darin, daß Ödipus mit allen Mitteln danach strebt, die geweissagten grausen Thaten zu vermeiden, dann aber in Lagen kommt, wo er ohne es zu ahnen das Verhängte ausüben muß; ich sage muß, denn in beiden Fällen, bei dem Totschlage am Dreiwege wie bei der Heirat der unbekannten Königin, handelt er einfach seinem Charakter gemäß; ein tapferer, edler und ehrliebender Mann von rascher Erregbarkeit, wie er ist, kann nicht anders handeln. Das Todbringende erhalten diese Thaten allerdings hier gar nicht aus ihrer eigenen Beschaffenheit, sondern

nur durch den gräßlichen Zusammenhang, den das Schicksal hineingelegt hat. Dies ist die Besonderheit der sogenannten Schicksalstragödie, einer Gattung übrigens, von der mir in der gesamten dramatischen Litteratur kein zweites reines Beispiel bekannt ist.*) In dieser Hinsicht also nimmt der Ödipus eine Ausnahmestellung ein, aber der Begriff des Tragischen ist auch hier genau der oben angegebene: schuldig ist Ödipus in keiner Weise, er hat sein furchtbares Geschick weder verschuldet noch verdient; aber schuld ist er unzweifelhaft an dem, was geschehen ist; denn er hat es ja doch gethan, es bleiben doch immer seine eigenen Handlungen, die er mit freiem Willen d. h. seinem Charakter gemäß ausgeführt hat. Von allem diesem, was vor der Tragödie liegt, müssen wir nun zweitens den Verlauf des Stückes selbst unterscheiden. Hier kann von dem verhängnisvollen Schritt, der uns sonst tragisch ergreift, natürlich keine Rede sein, weil er eben schon längst gethan ist. Trotzdem aber bringt der Dichter mit ganz außerordentlicher Kunst den vollen Eindruck des Tragischen zu Wege, und zwar dadurch, daß wir das Streben des Helden, die dunkle That zu enthüllen, von anfang an als ein todbringendes empfinden. Seine Natur

*) Die Worte Schicksal und Schicksalstragödie sind oft sehr ungenau gebraucht worden. Hat es doch Kunstrichter gegeben, welche die griechische Tragödie durchweg für Schicksalstragödie erklärten, eine Ansicht, die Lewes in Goethes Leben mit Recht eine „Absurdität" nennt. Ödipus Schicksal ist vorherbestimmt und unabwendbar; durch diese beiden Merkmale wird unwiderleglich jede sittliche Schuld abgewiesen. Aber keines der andern überlieferten griechischen Stücke zeigt einen Zusammenhang derselben Art. Alle andern Helden geraten durch eigenen Entschluß oder eigene Leidenschaft in das tragische Geschick. Wenn Klytämnestra ihrem trotzigen Herzen folgend den Gatten erschlägt, wenn Prometheus sich gegen Zeus aufbäumt, wenn Antigone klaren Blicks den Tod wählt um der sittlichen Pflicht willen, Aias um unauslöschlicher Schande zu entgehen, wo ist hier überall eine Spur jenes Ödipodeischen Schicksals? Alle diese Gestalten könnten in dieser Hinsicht genau ebenso auf der modernen Bühne handeln und sterben. Eine eingehendere Erörterung über diesen Punkt verspare ich auf die Besprechung der Braut von Messina.

zwingt ihn, er muß die schreckliche Spur mit der ganzen Kraft seiner stürmischen Seele verfolgen, und so gräbt auch er sich vor unsern Augen mit dem größten Eifer sein eigenes Grab. Dies ist tragisch. Da wir aber zugleich auch von seinen früheren Erlebnissen ein scharf beleuchtetes Bild erhalten, so ist der Eindruck des Tragischen hier ein doppelter.

Der Einwand, daß der schuldlose Untergang eines Helden unserm Gerechtigkeitsgefühle widerspreche und daher einen niederdrückenden und widrigen Eindruck mache, ist gerade durch die beiden besprochenen Sophokleischen Stücke aufs bündigste widerlegt. Sie machen dem natürlichen Sinne, der nicht auf eine „Schuld" fahnden zu müssen glaubt, sicherlich nicht diesen Eindruck. In der Antigone ist neben dem Leiden „des Geistes tapfre Gegenwehr" hinreißend dargestellt, und daß ein edler Mensch für eine heilige Sache in den Tod geht, kann nicht anders als erhebend wirken. Unser Gerechtigkeitsgefühl verlangt nicht, daß sie schuldig sei, sondern daß ihr der Ausgang des Ganzen recht gebe, was in erhabenster Weise geschieht. Und was den Ödipus betrifft, so wird allerdings der Gedanke, daß der Mensch mit all seiner Größe ein eitles Nichts ist, durch das ganze Stück mit erschütternder Gewalt gelehrt; dieser Gedanke aber ist, wenn auch demütigend für den menschlichen Stolz, doch keineswegs gräßlich oder unerträglich, vor allem deshalb nicht, weil er unwidersprechlich wahr ist, heute so gut wie vor drittehalbtausend Jahren. Besonnene Mäßigung im Glück und fromme Ergebung in das Notwendige sind die tief sittlichen Lehren, die sich für jeden Denkenden unmittelbar daraus ergeben.

Aber andere Beispiele wird man mir entgegenhalten. Hiernach würde ja, wird man sagen, ein Märtyrer, der für seinen Glauben den Tod erleidet, tragisch sein; und doch sind gerade solche Gestalten von jeher als besonders ungeeignet für die Bühne bezeichnet worden, und das sogenannte „christliche Trauerspiel" steht seit Lessings verwerfendem Urteil über Cronegks Olint und Sophronia in sehr geringem Ansehen. Indessen muß man hier wohl nur die Ursache an der richtigen Stelle

suchen. Niemand aus der kleinen Zahl derjenigen, welche heutzutage diese Stücke kennen, wird leugnen, daß Olint und Sophronia, sowie Corneilles Polyeuktos außerordentlich schlechte Tragödien sind; aber sie sind es nur deshalb, weil sie überhaupt schlechte Dramen sind, weil der Dichter in ihnen weder Teilnahme für die Personen noch Verständnis für die Beweggründe ihres Handelns zu erwecken vermag. Wenn diese Grundlage jeder dramatischen Wirkung fehlt, so ist es auch unmöglich, daß der Tod des Helden die tragischen Empfindungen in uns erregt. Der Unterschied tritt recht klar hervor, wenn wir etwa Calderons Trauerspiel „Der standhafte Prinz" damit vergleichen. Hier sehen wir völlig begreifliche Motive: Don Fernando nimmt lieber Qual und Tod auf sich, als daß er in einen Vertrag willigte, welcher seinem Vaterlande den Mauren gegenüber Nachteil bringen würde. Obwohl also auch hier von einer Schuld des Helden keine Rede sein kann, so fühlen wir doch, daß die Bestandteile des Tragischen wirksam vorhanden sind, und wir würden es noch weit mehr fühlen, wenn nicht dieses Stück wieder an einem anderen Fehler litte, welcher abermals den dramatischen Eindruck abschwächt: es ist der Mangel an Handlung und Leidenschaft seitens des Haupthelden. Ohne dies beides ist kein Drama möglich, also auch keine Tragödie. Fernando wird gefangen genommen und weist alsdann trotz härtester Mißhandlung und Sklaverei standhaft seine Freilassung zurück, da sie an jene schmachvolle Bedingung geknüpft ist; seine Kraft zeigt er von da an nur im Ertragen. Hätte der Dichter vermocht, ihn in Handlung zu setzen oder ihm auch nur stärkere innere Bewegung, eine heftige, fortreißende Leidenschaft zu leihen (etwa wie Antigone), die Wirkung würde bedeutend erhöht sein. Ein Held, der entkräftet daliegt, wenn er auch dabei bewunderungswürdige Standhaftigkeit zeigt, ist nicht für die Bühne, die Leben verlangt. Darum fühlt man sich zum Schluß trotz des seltsam Phantastischen der Szene ungleich lebhafter angeregt, wenn Fernando, schon als abgeschiedener Geist, die Fackel in den Händen, den Seinen zum Siege voranschreitet.

Hiernach ist zu ergänzen, was H. F. Müller S. 14 sagt: „Der Untergang im Kampfe für eine Idee wirkt in der Regel tragisch," — nämlich stets dann, wenn er dramatisch wirken kann. Selbst Christi Opfertod widerstrebt dem Tragischen nur deshalb, weil es unzulässig ist, den Charakter des Erlösers in starker dramatischer Bewegung und Leidenschaft zu zeigen, durchaus nicht wegen des Mangels einer Schuld. Der klarste Beweis dafür ist Sokrates: diesem könnte man ja eine Schuld leihen, und z. B. Hegel hat es gethan, und doch ist seine Gestalt noch unbrauchbarer für die Tragödie; denn es fehlt hier, abgesehen von seiner Leidenschaftslosigkeit, auch das allererste Erfordernis, nämlich das Leiden, daher, wie Platon treffend sagt, sein Tod auch kein Mitleiden erwecken kann, und also ganz untragisch ist.

Ähnlich ist andrerseits der Einwand zu entkräften, der auf Grund solcher Stücke erhoben werden kann, welche nicht zu wenig, sondern zu viel Schuld des Helden zeigen. Ein ruchloser Bösewicht, der von Unthat zu Unthat schreitet, könne uns, so führt Baumgart aus, keine Mitleids- und Furchtempfindungen erwecken, und deshalb sei Richard der Dritte keine Tragödie. Ich meine, wenn dem wirklich so ist, daß der bluttriefende Tyrann Gloster uns gar keine Spur eines solchen Gefühles abgewinnen kann, so ist nicht seine tragische Berechtigung zu bestreiten, sondern seine poetische überhaupt. Schiller entwickelt bekanntlich, wie der starke, furchtbare Wille und das als zweckmäßig erkannte Handeln selbst bei höchster Verwerflichkeit uns doch Vergnügen bereiten könne, und auch Baumgart hebt entschieden hervor (S. 400), daß Richard „unwiderstehlich ein starkes ästhetisches Interesse der Zuhörer erzwingt." Er ist nur der Meinung, dies „beruhe einzig und allein in der ganz ungewöhnlichen Kraft der Nemesis, mit der das Stück den Hörer erfüllt, und ihrer Auflösung in die reine Freude an dem sicheren Bewußtsein der ewig unerschütterlich geltenden Sitten- und Weltgesetze," habe dagegen mit den „tragischen Empfindungen" nicht das mindeste zu thun. Indes es erscheint doch mindestens

zweifelhaft, ob er hierin recht hat, und ob in der That die Wirkung dieses Stückes sich von der Wirkung anderer Tragödien dem Wesen nach unterscheide. Shakespeares gewaltiger Geist hat es verstanden, dieser Verkörperung blutdürstiger Selbstsucht einen Zug dämonischer Größe zu geben, der uns mit fortreißt; wenn im fünften Akte das Gericht hereinbricht, so fühlen wir ihn in so ungeheurem Maße alle übrigen Gestalten geistig überragen, daß wir die wilde Verachtung und den höhnischen Ingrimm, mit dem er von dem „flachen Richmond" spricht, mitfühlen und wirklich so etwas wie Sympathie mit dem „greulich blutigen, räuberischen Eber" empfinden. Freilich steht es an der Grenze, und schwerlich dürfte jemand, der nicht Shakespeare ist, einen so kühnen Griff thun. Aber in der Empfindung, mit der wir den zerschmetternden Sturz erblicken, fehlt doch nicht jene tragische Furcht, jenes Grauen, das uns durchschauert, wo immer wir menschliche Größe und Macht vor der Hand des Schicksals zerbrechen sehen: nicht bloß Frohlocken und Befriedigung, auch tiefe Erschütterung erfüllt unsere Seele. Jedenfalls möchte ich es nicht unternehmen, in dieser Hinsicht eine so haarscharfe Grenze zwischen unserm Stücke und etwa Macbeth zu ziehen, daß beide ganz verschiedenen Klassen von Dramen angehören müßten und Richard der Dritte, als nur Befriedigung, nicht Mitleid und Furcht erregend, mit Tell, Nathan, Sturm, Kaufmann von Venedig, Wintermärchen und ähnlichen in die Klasse der Schauspiele zusammenzureihen wäre, wie es Baumgart gewiß zum Befremden vieler Leser thut.

Sonach erscheint die Schuldtheorie als verwirrend für den Begriff der Tragödie: sie widerspricht nicht wenigen der erhabensten dramatischen Schöpfungen und führt zu so verkehrter Auffassung, wie sie z. B. Günther S. 447 zeigt, wenn er in dem Selbstmord am Schluß einer Tragödie (man denke etwa an Aias oder Brutus) einen „S t r a f a k t" erblickt, den der Held an sich selbst vollziehe, weil er zur „Erkenntnis seiner Verirrung" gekommen sei. Vielmehr haben wir gesehen, daß die tragischen Gefühle des Mitleids und der Furcht mit und ohne Schuld gleich gewaltig und erschütternd erregt werden

können,*) und daß das Tragische entsteht, sobald, unter Voraussetzung der allgemeinen Bedingungen einer ernsten dramatischen Handlung, die innerste Natur des Charakters den Helden zum Tode führt. Deshalb muß sein Streben so fest in seinen Charakter eingefügt sein, daß, um einen nichttödlichen Ausgang zu ermöglichen, der Charakter innerlich zerstört, die Persönlich-

---

*) Viele Beurteiler finden freilich den Abschluß für die Wirkung der Tragödie erst in der Katharsis oder Reinigung der Leidenschaften; und mancher Leser hat sich vielleicht schon gewundert, daß ich von diesem berühmtesten Stichwort der Aristotelischen Poetik gar nicht spreche. Aber ich habe auch nicht die Absicht es zu thun; denn ich finde, daß der Aristotelische Text uns nicht in den Stand setzt, uns wirklich über die Meinung des Philosophen klar zu werden, sondern, wie Lotze S. 665 bemerkt, „zu fruchtbarer Deutung zu knapp" ist. Ich glaube aber auch, daß die Frage nicht von so maßgebender Bedeutung ist, daß vielmehr unter Katharsis von Furcht und Mitleid nichts wesentlich anderes zu verstehen ist als die starke Erschütterung selbst, die durch diese Affekte erregt wird, und welche wir, in tiefer Ergriffenheit aufatmend, als eine Erleichterung empfinden, wie ein schmerzbewegtes Gemüt sich durch Thränen entlastet fühlt; eine Auffassung, die der Bernaysschen sehr nahe steht. Wir begehen daher keinen großen Fehler, wenn wir einfach von Mitleid und Furcht sprechen anstatt von der Katharsis des Mitleids und der Furcht. Mein Hauptgrund dafür ist, daß eine sehr große Autorität genau ebenso verfahren ist, nämlich Aristoteles selbst. Außer in der berühmten Definition der Tragödie, die all diesen Staub aufgewirbelt hat, kommt das Wort in der ganzen Poetik nicht ein einzigesmal vor. Allerdings ist das Werk unvollständig, und er hat bekanntlich in der Politik das ausdrückliche Versprechen gegeben, er wolle in der Poetik genauer sagen, was Katharsis sei; diese Stelle also, denn er wird ja wohl Wort gehalten haben, ist sicher verloren gegangen. Aber der Abschnitt über die Tragödie ist gerade der am vollständigsten überlieferte, und Aristoteles spricht so häufig von Mitleid und Furcht und macht die Erregung dieser Affekte so sehr zum Zielpunkt und Richtmaß seiner Vorschriften, daß man sich sehr wundern müßte, warum er nicht von der Katharsis spricht, wenn dies mehr als eine unwesentliche Änderung des Ausdrucks gewesen wäre. — Wie ein Dichter diese theoretischen Begriffe poetisch zu gestalten und auszudrücken weiß, zeigen einige Verse, mit denen Geibel in dem Gedichte „Das Drama" (Gedichte und Gedenkblätter S. 169) die Katharsis in dem Bernaysschen Sinne, der vielen so höchst unpoetisch erschienen ist, beschreibt:

keit vernichtet werden müßte. Man nehme von Antigone, von Aias, von Othello, Macbeth, Fiesko, Wallenstein das Streben oder die Leidenschaft weg, die ihnen todbringend wird, und sie hören auf, sie selbst zu sein. Darum ist ihr Tod unbedingt notwendig: sie können weit eher ihr Leben verlieren als diesen Teil ihres Wesens. Daher duldet der Konflikt keinen andern Ausweg und ist schlechthin unlösbar außer durch den Tod; wäre es anders, so wäre es nicht tragisch. Dieses Ergebnis, welches sich uns lediglich aus der Betrachtung vorhandener Tragödien und ihres Eindruckes aufdrängte, stimmt durchaus überein mit der Forderung, zu welcher auf ganz theoretischem Wege Eduard von Hartmann in seiner „Philosophie des Schönen" (Berlin 1887) gelangt. Er unterscheidet eine immanente und eine transcendente Lösung des Konflikts, indem er unter der ersteren einen versöhnlichen Ausgang versteht, der auf diesseitigem Gebiete unter lebenden, irdischen Kräften durch Ausgleich und „Kompromiß" sich vollzieht, unter der anderen einen solchen, der über das irdische Dasein hinausgreift. Zu dieser letzteren Lösung, die ihm allein als tragisch gilt, ist der Tod unumgäng-

„Aufschließen will er (der Dichter) euch die Brust, den Strom
Der stockenden Empfindung fluten machen
Und durch die Schauer süßen Mitgefühls
Den sturmbedürft'gen, doch vom Lebenszwange
Beklemmten Sinn erleichternd reinigen." —
„Da jauchzt befreit empor die trunkne Seele,
Da löst wohlthätig sich der starre Bann
Des Schmerzes und entladet sich in Thränen,
Und menschlich euch im Menschlichen erkennend,
Erheitert und erhoben kehrt ihr heim."

Er weist darauf hin, daß solche Wirkung in alter und neuer Zeit trotz mannigfacher Verschiedenheit der äußeren Kunsterscheinung dieselbe geblieben sei:

„Denn ewig gleich durch aller Zeiten Wechsel
In seinem Anspruch blieb das Menschenherz,
Und nach Erschütt'rung lechzt es heut wie vormals,
Damit es, von der eignen Füll' erlöst,
In heiterm Gleichgewicht sich wiederfinde."

liche Bedingung, und er drückt diesen Gedanken S. 375 in seiner Sprache folgendermaßen aus: „Die transcendente Lösung des auf immanentem Gebiete unlöslichen Konflikts setzt zunächst die Vernichtung der phänomenalen Existenz des Individuums oder der Individuen voraus, welche Träger jenes Erhabenen der Leidenschaft sind, auf dem der Konflikt beruht. So lange die phänomenale Existenz fortdauert, ist zwar ideell ein momentaner Aufschwung des Geistes in die transcendente Sphäre möglich, derselbe endet aber stets mit schneller Rückkehr in die immanente Sphäre, welche den ihr mit tausend Banden verhafteten Geist stets wieder zu sich zurückzieht. Zu einem definitiven Aufschwung gehört vor allem, daß diese Bande durchschnitten werden; das ist aber nur durch die Vernichtung der phänomenalen Existenz d. h. durch den Untergang des Lebens möglich." Ich stimme dieser Entwickelung aufs vollständigste bei. Ebenso weist der Philosoph den sittlichen Standpunkt der Schuld und Sühne für den Begriff des Tragischen entschieden ab, erkennt vielmehr an, daß die tragische Wirkung mit und ohne Schuld gleich großartig sein könne (S. 383). Wenn er ferner S. 379 erklärt, das Tragische müsse „mikrokosmisch" d. h. „Abbild, Vorbild, Prototyp oder Antizipation des Makrokosmos und seines Prozesses" sein, so ist zunächst bemerkenswert, wie nah dieser Gedanke einem Ausdruck Lessings kommt, der doch in seiner Ästhetik wie in seiner ganzen Philosophie von höchst verschiedener Grundlage ausging. Bei Besprechung von Weißes Richard dem Dritten, dessen Greuelthaten er für dramatisch tadelnswert erklärt, selbst wenn dies alles historisch wirklich so geschehen sein sollte, ruft er aus: „Wirklich geschehen? Es sei; so wird es seinen guten Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet. Das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers

sein" u. s. w. Es liegt hierin die Forderung einer solchen Handlungsverknüpfung, welche befriedigend und erhebend auf das Gemüt des Zuschauers zu wirken geeignet ist. Der Dichter soll uns, wie es Schillers Epigramm mit unübertrefflicher Kraft und Kürze ausdrückt, das große gigantische Schicksal vorführen, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Ich meine, wenn die allgemeinen Bedingungen für jedes ernste Drama, nämlich eine bedeutende, spannende Handlung und ein anteilswürdiger, leidenschaftlich bewegter Charakter vorhanden sind und alsdann die beiden obigen Merkmale hinzutreten, so muß diese erhebende Wirkung auf das Gemüt des Zuschauers notwendig eintreten. Wenn hiernach der Begriff des Tragischen etwas weit und dehnbar erscheint, so möchte ich zum Schluß dieser Besprechung auf Freytags Worte hinweisen, der in der Technik S. 75 vor den „wohltönenden Worten Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung" warnt, welche zuweilen „unklaren Most in ehrwürdigen Schläuchen" enthalten. „Was in Wahrheit dramatisch ist," fügt er hinzu, „das wirkt in ernster starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverläsig nicht." Gewiß; denn ernst ist eben vor allem die tödlich verlaufende Handlung, und in Wahrheit dramatisch ist nichts, was nicht aus dem Charakter des Helden notwendig hervorgeht.

3. Die Einheit.

Außer dieser allgemeinen Beschaffenheit der dramatischen Handlung, die das ernste Drama hiernach zur Tragödie oder zum Schauspiel macht, tritt noch ein Gesichtspunkt als besonders wichtig für die Beurteilung hervor; es ist diejenige Forderung, die wir überhaupt an jedes wahre Kunstwerk stellen, nämlich die der künstlerischen Einheit. Auch diese Forderung geht bereits auf Aristoteles zurück. Über das Mißverständnis der französischen Kunstrichter und Dichter, welche den griechischen Philosophen von „drei Einheiten" sprechen ließen, ist nach

Lessings Hamburgischer Dramaturgie jedes Wort überflüssig. Thatsache ist, daß Aristoteles von der Einheit des Ortes in seiner ganzen Poetik gar nicht spricht, von der Zeit nur höchst beiläufig und keineswegs als von einem festen Gesetze: meistens sagt er, versuche man es so einzurichten, daß die Zeit nicht mehr als einen Sonnenumlauf umfasse. Dagegen in der eingehendsten Weise und mit der deutlichen Absicht, ein wichtiges und unverbrüchliches Gesetz aufzustellen, spricht er von der Einheit der Handlung.

Daß hierunter nicht etwa völlige oder möglichste Einfachheit der Handlung zu verstehen sei, ist an sich klar; auch Aristoteles spricht von „einfachen" und „verwickelten" Fabeln, die beide in gleicher Weise einheitlich sein können und sollen. Lessings bekannte Erklärung: „Eine Handlung ist eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen," ist vollkommen richtig, sie ist nur, so gefaßt, zu allgemein, da die Beschränkung hinzukommen muß, daß wir Handlung überhaupt nur denkenden Wesen zuschreiben, also für gewöhnlich nur dem Menschen (in der Fabel auch den Tieren), daß also die „Veränderungen" von dem Willen eines oder mehrerer Menschen ausgehen müssen; denn z. B. die ineinandergreifenden Bewegungen einer Maschine oder eine zusammenhängende Reihe von Naturereignissen nennt niemand Handlung. Fragen wir nun weiter, worin es bestehe, daß die Veränderungen zusammen ein Ganzes ausmachen, so antwortet Lessing wiederum: „Die Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke."

Dies auf die Handlung des Dramas angewendet, werden wir also, um von einer Einheit in einem so mannigfaltig gegliederten Getriebe sprechen zu können, zuerst nach dem Endzwecke fragen, dem sich alle Teile unterordnen sollen. Klar ist, daß es sich hier nicht etwa um einen außerhalb des Dramas liegenden Zweck handeln kann, den der Dichter bei Abfassung seines Stückes verfolgte, etwa um eine „Idee" oder einen moralischen Satz, den er durch sein Drama erweisen wollte. Man sagt wohl, die Antigone lehre, daß Besonnenheit das höchste Gut sei, die Braut

von Messina, daß der Übel größtes die Schuld sei u. dgl.; und man mag dies sagen, insofern aus dem Zusammenhange der genannten Stücke von selbst jene Lehren hervorgehen. Aber die Kunstwerke sind doch nicht zu diesem Zwecke geschaffen, und wenn wirklich einmal ein Dichter so verfährt, so empfinden wir es als einen künstlerischen Mangel. Das Drama soll durch Vorführung von Menschenschicksal und Menschenart unsere Teilnahme gewinnen, nicht durch eine noch so erhabene sittliche Lehre. Wenn also ein Dichter uns Personen in mannigfachen Bestrebungen und Leidenschaften vorführt, sein letzter Zweck dabei aber nicht ist, uns für diese Vorgänge zu erwärmen, sondern uns z. B. für die Einsicht zu gewinnen, daß der Wert des Menschen nicht von seinem „Wähnen über Gott," sondern von der Bethätigung wahrer Bruderliebe abhängt, so werden wir, mögen wir diese Grundsätze noch so begeistert teilen, doch einen Abbruch der dramatischen Wirkung darin zu erblicken haben. Ich meine natürlich keineswegs, daß Lessings Nathan wirkungsvoller wäre, wenn die Tendenz, die nicht bloß in der Ringerzählung, sondern im ganzen Stücke hervortritt, fehlte; nein, wie die Sache einmal liegt, würde damit das Hauptinteresse des Stückes schwinden; denn der eigentliche dramatische Vorgang, die Vereinigung der getrennten Familienglieder, ist nur von mäßiger dramatischer und allgemeinmenschlicher Bedeutung. Auch war dies nach der ganzen Anlage und Absicht notwendig, wenn der Dichter einmal seine religiös sittliche Überzeugung in dramatischer Form vortragen wollte. Lebhaftere Handlung, stärkere Leidenschaften, drohendere Verwickelungen würden in der dramatischen Form, der Absicht des Dichters zum Trotz, unsere Teilnahme in Anspruch genommen und von dem Gedankeninhalt, der für den Dichter die Hauptsache bildete, abgelenkt haben. Dieser konnte nur eine solche Handlung vertragen, die gerade genug Interesse bietet, um uns freundlich zu beschäftigen und anzuregen, ohne uns jemals stark aufzuregen oder ernstlich mit Furcht und Mitleid zu erfüllen. Aber als Drama betrachtet, erlitt das Werk zweifellos dadurch Einbuße.

Wenn wir hiernach von einem „Zwecke" des Dramas für gewöhnlich überhaupt nicht reden werden, da ja dadurch das Drama selbst zu einem Mittel herabgedrückt würde, so werden wir doch den Punkt, auf den die Bewegung des Stückes hingeht, das Ziel des Dramas nennen können. Von einem solchen Ziele aber, welches innerhalb des Dramas selbst liegt, kann man in zwei verschiedenen Bedeutungen sprechen. Das erste, das für die äußere Gliederung der Handlung von Bedeutung ist, nenne ich das Ziel der Handlung. In jedem Drama muß sich angeben lassen, was die Handelnden wollen, und da das Drama stets einen Kampf darstellt, so wird das Ziel von einer Person oder Partei erstrebt, während die andere, das sogenannte Gegenspiel, es zu hindern sucht und jene Bestrebungen kreuzt. In diesem Sinne muß für das ganze Stück, für alles, was die noch so zahlreichen Personen wollen und thun, das Ziel der Handlung ein einheitliches sein. So ist es z. B. in Sophokles' Antigone die Bestattung des Polyneikes: fast mit den ersten Worten spricht die Heldin dies aus, und um diesen Punkt drehen sich von Anfang bis zu Ende die Gedanken und Handlungen aller Personen; im König Ödipus ist es die Entdeckung der Mörder des Laios, im Aias die Wiederherstellung der Ehre des Helden. Im Macbeth und Richard dem Dritten ist die Gewinnung und Behauptung der Krone das Ziel, im Wallenstein die Erringung unabhängiger Fürstenmacht, in der Jungfrau die Befreiung des Vaterlandes. Es ist hierbei der Unterschied van Wichtigkeit, welchen Freytag in seiner Technik des Dramas S. 94 ff. eingehend und treffend erörtert, zwischen solchen Stücken, in denen der Hauptheld von anfang an die Führung der Handlung hat, und solchen, in denen das Gegenspiel führt und der Hauptheld erst später in Bewegung kommt. Das berühmteste Beispiel der letzteren Art ist Shakespeares Othello: hier hat der Held in den ersten zwei Akten überhaupt kein Ziel, das mit dem Hauptinhalt der Tragödie zusammenhinge, sondern Jago ist der Führende, dessen Ziel die Erregung der Eifersucht in Othello ist; erst mit III 3, wo der Funke in Othellos Seele überspringt, beginnt sein eigenes Streben nach

Aufhellung und Bestrafung der vermeintlichen Schuld seiner Gattin. In beiden Fällen aber wird man meist mit Sicherheit ein Ziel der Handlung angeben können, und es liegt dann sofort die zweite Forderung darin, daß dasselbe nun auch für alle Teile des Dramas wirklich den Punkt bilde, auf den sie hinstreben; denn es könnte ja ein deutlich erkennbares Ziel vorhanden sein, aber hier und da sozusagen aus den Augen verloren werden. Wo dies geschieht, empfinden wir sofort eine Lücke; die Einheit der dramatischen Handlung duldet ungern das, was man Episoden nennt. Am ersten zulässig sind dieselben, wenn uns der Dichter in einer kurzen Szene ein Situationsbild vorführt, welches dazu dient, auf die Handlung oder die Charaktere ein besonderes Licht zu werfen. Vermag er dabei dies Nebenbild mit in den Gang der Handlung zu ziehen, so werden wir keinen Anstoß nehmen. Ich erinnere z. B. an die kurze Szene im Julius Cäsar, in welcher Cinna der Poet „für seine schlechten Verse“ zerrissen wird; hier erscheint uns das Anschwellen der Volksleidenschaft nach Antonius' Leichenrede so anschaulich, daß wir trotz des episodenhaften Charakters der neu eingeführten Person den Zusammenhang des Ganzen im Auge behalten. Weniger ist dies schon der Fall bei Hamlets Gespräch mit den Schauspielern oder der Totengräberszene desselben Stückes. Soviel Geist und Humor diese Auftritte enthalten, so sind sie doch für die Handlung der Tragödie ohne Bedeutung; wir möchten vorwärts. Noch empfindlicher sind wir gegen bloße Beschreibungen, denen der Reiz innerlicher Bewegung fehlt, welche die ebenerwähnten Szenen auszeichnet. So werden wir bei Theklas Beschreibung des astrologischen Turmes leicht ungeduldig, und in einem Stücke von so strenger und musterhafter Einheit wie Maria Stuart empfinden wir selbst eine so kleine Verzögerung, wie sie II 1 die Beschreibung des Hoffestes bringt, als eine geringe Stockung, über die wir gern hinwegeilen. Einige Schwierigkeiten bietet Goethes Götz. Denn erstens ist es schon nicht ganz leicht, ein bestimmtes Ziel der Handlung anzugeben, da sehr verschiedene Bestrebungen durch- und nebeneinanderlaufen; indes kann man

doch in Götzens Behauptung seiner Unabhängigkeit als freier Reichsritter den Einheitspunkt erkennen, dem sich fördernd oder hindernd die Bestrebungen der übrigen Personen unterordnen lassen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß manche Szenen übrig bleiben, die als Episoden gelten müssen, z. B. Götzens Gespräch mit Bruder Martin, die Erziehung des kleinen Karl durch Marie, die Bauernhochzeit und manches andere. Es ist wohl allgemein anerkannt, daß Goethes Erstlingsdrama, bei großem Reichtum an anderen überwiegenden Vorzügen, doch der Forderung dramatischer Einheitlichkeit nicht gerecht wird. Eher lassen wir uns im Lustspiel eine ergötzliche Szene gefallen, wenn sie auch nur lose mit dem Ziele des Ganzen zusammenhängt; man denke z. B. an den Auftritt zwischen Riccault de la Marliniere und Minna, die ihrem größten Teile nach episodenhaft und dabei ziemlich ausgedehnt ist.

Sehr kurz und treffend in seiner antiken Einfachheit und Sicherheit drückt sich Aristoteles über die Einheit der Handlung aus. „Die Tragödie," sagt er, „soll nur eine Handlung darstellen, diese aber ganz, und die einzelnen Teile müssen insgesamt so beschaffen sein, daß durch Umstellung oder Wegnahme irgend eines Teiles das Ganze verändert oder völlig zerrüttet werden würde. Denn was durch sein Vorhandensein oder Fehlen keine merkbare Wirkung hervorbringt, ist auch kein wirklicher Teil des Ganzen zu nennen."

So wichtig aber auch dies Ziel der Handlung und die dadurch bedingte Einheit der Handlung ist, so ist doch gerade für die Tragödie, welcher unsere Besprechung auch hier vornehmlich gilt, und im Hinblick auf die obige Erörterung über das Wesen des Tragischen, ein anderer Punkt noch maßgebender für die einheitliche Gliederung des Dramas. Es ist nämlich in dem Getriebe der Handlung immer ein Punkt vorhanden, wodurch die Handlung *tragisch* wird, d. h. es muß sich in jeder Tragödie die Stelle bezeichnen lassen, bei welcher der tödliche Ausgang des Ganzen zur Notwendigkeit wird, welche also das Stück zur Tragödie macht. Es ist der Punkt, kann man sagen,

um dessentwillen der Dichter die Tragödie geschrieben hat, und ich nenne ihn daher, im Gegensatze zu dem erst besprochenen Ziel der Handlung, das tragische Ziel. Dies ist also nicht ein Ziel der handelnden Personen, welche es im Gegenteil oft gar nicht ahnen, sondern des Dichters. Es ist gleichsam der Augenpunkt, nach welchem er das Kunstwerk gliedert und gestaltet, und deshalb kann man es, obgleich es durchaus nicht am Schluß des Stückes zu liegen braucht, mit Recht Ziel nennen. Es ist die That, bei welcher dem Zuschauer die Unlöslichkeit des Konflikts d. h. die Gewißheit aufgeht, daß der Held sich mit Notwendigkeit sein eigenes Grab gräbt. Betrachten wir z. B. den Wallenstein. Das Handlungsziel ist die Erringung selbständiger Fürstenmacht; diesem Ziele strebt der Held zu, das Gegenspiel durchkreuzt und hindert es; es ist keine Szene, welche hierauf nicht deutlich Beziehung hätte, die Einheit ist klar vorhanden. Aber alles dies würde unsere Teilnahme nur in geringerem Grade wecken; zur Tragödie wird der Stoff erst dadurch, daß Wallenstein um seiner Unabhängkeit willen zum Verräter werden muß; denn in dem Augenblick, wo er dies thut, ist sein Schicksal entschieden, er fühlt selbst, daß der Rache Stahl schon gegen seine Brust geschliffen ist. Ein Wallenstein, der nicht Verräter würde, der etwa nur „zu Europas großem Besten" handelte, wäre keine Tragödie; denn er würde nicht notwendig den Keim des Todes in sich tragen. Darum bietet der Dichter alle Kunst auf, um uns bei dem Charakter seines Helden, wie er ihn geschaffen, gerade diesen Augenblick, den Angelpunkt des Ganzen, eindringlich als begreiflich, als psychologisch notwendig vorzuführen. Haben wir begriffen, daß dieser Wallenstein Verräter werden muß, so ist uns auch sein tragischer Untergang unabweisbar. Ähnlich ist der Verlauf der Handlung im Macbeth: Ziel derselben ist die Gewinnung und Behauptung der Krone; das tragische Ziel aber ist die Ermordung Dunkans. Der Dichter zeigt uns, wie in seinem Helden, nachdem einmal der Ehrgeiz geweckt ist, die Stimme des Gewissens nicht aufkommen kann, er giebt ihm noch die Lady zur Seite und bringt

uns dahin, daß wir aus Macbeths Seele heraus die grause That begreifen, mit welcher sein Schicksal besiegelt ist. Etwas anders steht die Sache im Fiesko. Ehrgeiz und Herrschsucht ist hier wie im Wallenstein und Macbeth die treibende Kraft und der Grund seines Unterganges. Aber daß dieser Fiesko nach Dorias Sturz selbst zur Krone greifen wird, leuchtet aus seiner Persönlichkeit sofort so heraus, daß es der Zuschauer glaubt, noch ehe der Held es selbst ausgesprochen hat; und da Doria so lange geherrscht hat und Genua „glücklich war," so erscheint auch sein Vorhaben an sich nicht so unbedingt todbringend wie Wallensteins Verrat und Macbeths Mordthat. Es kam also darauf an, da hierdurch die Schlinge noch nicht zugezogen war, das tödliche Element auf andere Weise einzuführen. Und dies geschieht durch den Charakter Verrinas: nachdem wir seine Worte zu Bourgognino gehört haben und gleich darauf Fiesko sagt: „Ich bin entschlossen," sehen wir bei allen seinen Erfolgen die Hand des Todes über ihm. Wieder etwas anders ist das Verhältnis in der Jungfrau von Orleans. Das äußere Ziel ist hier die Befreiung des Vaterlandes: man denke sich, daß Johanna, von ihrer Sendung erfüllt, dies Ziel glücklich erreichte und dann etwa in der Schlacht fiele; so hätten wir eine Reihe engverbundener, vielleicht auch ergreifender Handlungen, aber keine Tragödie. Denn daß jemand tapfer kämpfend fürs Vaterland stirbt, kann zwar groß und erhaben sein, aber der Tod ergiebt sich hier nicht als eine aus seinem innersten Gemüt quellende Notwendigkeit. Dies wollte der Dichter dadurch erreichen, daß Johanna eine Schuld auf sich lud, welche für sie ein Weiterleben ausschloß. Es kam also alles darauf an, uns zu zeigen, daß sie von ihrer Sendung, wenigstens auf einen Augenblick, abfallen muß, und daß ihrem Charakter gemäß dieser Abfall ihr eine Todsünde dünken muß. Also die Liebe zu Lionel ist das tragische Ziel; uns diesen Vorgang als begreiflich, als in ihrer Seele notwendig erscheinen zu lassen, mußte der Dichter alles aufbieten. Ohne diese Liebe hätte er überhaupt keinen Anlaß gehabt, ein Stück dieses Inhalts zu schreiben.

In allen diesen Beispielen lag das tragische Ziel mitten im Stück. Die genannten Dramen sind darin gleich gebaut, daß der Held in einem seine ganze Seele erfüllenden Streben vor einen Schritt gestellt wird, der notwendig sein Verderben herbeiführt; dieser Schritt ist dann eben das tragische Ziel. Aber die Tragödie kann auch so gebaut sein, daß das tragisch Entscheidende erst am Schluß liegt und mit der Katastrophe zusammenfällt. In Shakespeares Othello ist das Tragische offenbar dies, daß die Eifersucht des Helden sich bis zur Ermordung der Gattin steigert; tötete er sie nicht, so wäre keine Tragödie. Man kann nicht erwidern: fielen Macbeth und Wallenstein nicht, so wäre auch keine Tragödie; nein, die Thaten dieser Männer bergen unter den vorgeführten Umständen für sie den Tod notwendig in sich, so daß er sich zum Schluß sozusagen ganz von selbst versteht. Aber im Othello ist an keiner vorhergehenden Stelle Desdemonas Tod, und damit auch Othellos tragischer Ausgang, bereits unabwendbar entschieden, sondern die entfachte Leidenschaft steigert sich, allmählich anwachsend, so ungeheuer, daß erst zum Schluß das blutige Ergebnis mit Notwendigkeit herausspringt. Hier ist also Desdemonas Tod durch den Gatten das tragische Ziel; uns dies glaublich, wahrscheinlich, überzeugend zu machen, muß der Dichter alle Hebel ansetzen. Ähnlich in Emilia Galotti der Tod der Tochter durch den Vater. Hier können wir es bekanntlich sogar historisch nachweisen, daß Lessing nur um dieses tragischen Endes willen das ganze Stück erfand und schrieb. Der Tod Emilias durch Odoardo ist für keine der handelnden Personen zu irgend einer Zeit Ziel des Handelns, alle würden dies vielmehr mit Entrüstung von sich weisen. Aber der Dichter hat bei allem, was er schreibt, von anfang an diesen einen Punkt im Auge, er legt Verwickelungen und Charaktere, Haupt- und Nebenpersonen darauf an, er wendet seine ganze Kunst auf, um uns dies annehmbar zu machen. Auch Kabale und Liebe ist hier anzuführen. Der Tod der beiden Liebenden durch Ferdinand ist das tragische Ziel, während er das Ziel der Handlung durchaus nicht ist; auch die

Gegenpartei, die das blutige Ende vornehmlich bewirkt, hat nicht im mindesten die Absicht, weder der Präsident noch Wurm. Aber der Dichter hat es von anfang an im Auge. Hätte er gemeint, nicht ausreichend glaublich machen zu können, daß dieser Ferdinand sich und die Geliebte töten muß, er hätte zuverlässig dies Stück nicht geschrieben. Endlich erwähne ich noch Romeo und Julie. Auch hier ist ohne Zweifel der Tod der Liebenden das tragische Ziel, welches den Dichter von anfang an in seiner Phantasie leitet; aber es ist keine Stelle im Stücke, wo durch eine That der Liebenden ihr Tod unabweisbar bestimmt würde. Die innige leidenschaftliche Liebe verblendet sie, zu dem äußerst gewagten Mittel des Todesschlaftrunks zu greifen, ein unglücklicher Zufall kommt dazu, und so tritt das tragische Schicksal ein.

Die angeführten Beispiele zeigen, daß beide Arten dramatischen Baues sich bei tragischen Werken ersten Ranges finden. Indes ist es doch offenbar, daß im zweiten Falle eine Gefahr naheliegt, welche auch selbst in den genannten klassischen Stücken nicht ganz vermieden worden ist. Es kann nämlich, wenn das tragische Schicksal nicht, wie in der erstgenannten Gruppe, bereits durch eine voraufgehende That bestimmt entschieden und gleichsam festgelegt ist, zum Schluß leicht der Eindruck des Willkürlichen, des Mangels an zwingender Notwendigkeit entstehen. In Romeo und Julie ist es der Zufall, daß Lorenzo um wenige Minuten zu spät kommt, welcher schließlich den Tod der beiden Liebenden zur Folge hat. Freilich muß man Freytag darin Recht geben, daß, wenn selbst Julia früher erwachte, der Pfad der Liebenden doch schon so mit Blut überflossen ist, daß wir uns ein glückliches Leben kaum für sie mehr denken können; auch sind wir nach dem ganzen Gange geneigt, dem Lorenzo beizupflichten, welcher hier nicht den Finger des Ungefährs sieht, sondern „eine Macht, zu hoch dem Widerspruch,“ welche ihren „Rat vereitelt“ habe. Insofern wird der Schluß zwar tief schmerzlich wirken, aber nicht das peinigende Gefühl hervorrufen, daß das tragische Ende hätte vermieden werden können. Was

Othello und Kabale und Liebe betrifft, so sind die beiden Stücke darin gleich, daß der tragische Ausgang auf einem von der Gegenpartei absichtlich erregten irrtümlichen Verdacht des Handelnden beruht. In beiden Fällen hat es der Dichter verstanden, uns die Gewalt der dadurch aufgeregten Leidenschaft als so sturmartig elementar vorzuführen, daß ein ruhiges, besonnenes, die Möglichkeit und Glaubwürdigkeit abwägendes Urteil als ausgeschlossen gelten kann und wir daher die innere Wahrscheinlichkeit der tödlichen Handlung selbst wohl nicht anzweifeln. Aber etwas von dem quälenden Gefühl, daß das blutige Ende abzuwenden gewesen wäre, wird uns doch hier leicht überkommen. Shakespeare ist dem Schillerschen Stücke darin offenbar überlegen, daß er mit ungleich größerer Reife und psychologisch erschöpfenderer Kunst die ungeheure Leidenschaft und ihr verzehrendes Wüten uns anschaulich macht. Aber in einem Punkte hat doch auch der jugendliche Schiller einen Vorzug dem Meisterwerke Shakespeares gegenüber: wir empfinden in seinem ganzen Stücke, daß das liebende Paar in der geschilderten Welt überhaupt keine Stelle hat, daß sie, selbst wenn das Mißverständnis sich löste, schwerlich wahres Glück finden könnten, daß also der Tod vielleicht für beide das beste war. Dagegen im Othello ist es bloß Jagos bübische Verruchtheit, die das Unheil stiftet; sänke der Schleier einen Augenblick früher von Othellos Auge, so könnte er mit dem angebeteten Weibe ein beglücktes Leben führen. Dies ist es, was uns zum Schluß in eine äußerst peinliche Stimmung versetzt, die noch dadurch gesteigert wird, daß Jagos niederträchtige Handlungsweise, man mag sagen was man will, nicht ausreichend begründet ist. Am ungünstigsten von den vier erwähnten Stücken steht in dieser Hinsicht Emilia Galotti. Die wenigsten Leser werden Odoardos That wirklich überzeugend motiviert finden. Allerdings war dies tragische Ziel nach der ganzen Anlage des Stückes auch sehr schwer zu erreichen. Othellos und Ferdinands Handlungsweise ist der Ausfluß äußerst gesteigerter Leidenschaft, verhängnisvoller Verblendung; wir beklagen ihre rasche und blutige That, aber wir begreifen sie. Dagegen Odoardos That

sollen wir nicht beklagen, wir sollen sie nicht als Verblendung, sondern als eine nach Maßgabe der Umstände wohl erwogene, sittlich notwendige betrachten. Dazu aber ist die Lage weitaus nicht drängend genug.

Es leuchtet ein, daß eine solche Frage, ob zum Schluß der tödliche Ausgang unbedingt notwendig war, bei den Stücken der ersten Gruppe gar nicht aufgeworfen werden kann. Daß Macbeth und Wallenstein sterben müssen, hängt nicht mehr von irgendwelchen augenblicklichen Entschlüssen, Leidenschaften oder Zufälligkeiten ab. Notwendig ist solch ein Zweifel freilich auch bei der zweiten Art nicht. In Sophokles' Aias z. B. ist das tragische Ziel der Selbstmord des Helden, ohne welchen eine tragische Lösung nicht möglich wäre. Derselbe wächst aber mit solcher inneren Notwendigkeit aus dem Charakter heraus, daß er mit dem vollen Eindruck des einzig möglichen Ausgangs auftritt.

1. Die Räuber.

In der Erfurtischen Gelehrten Zeitung vom 24. Julius 1781 las man folgende Anzeige:

„**Die Räuber. Ein Schauspiel. 1781.** Eine Erscheinung, die sich unter der unübersehbaren Menge ähnlicher Sächelchen gar sehr auszeichnet und wahrscheinlich noch fortdauern wird, wenn jene schon in ihr Nichts wieder zurückgegangen sind, noch ehe sie anfingen recht zu leben. Volle, blühende Sprache, Feuer im Ausdruck und Wortfügung, rascher Ideengang, kühne, fortreißende Phantasie, einige hingeworfene, nicht genug überdachte Ausdrücke, poetische Deklamationen und eine Neigung nicht gern einen glänzenden Gedanken zu unterdrücken, sondern alles zu sagen, was gesagt werden kann, alles das charakterisiert den Verfasser als einen jungen Mann, der bei raschem Kreislauf des Bluts und einer fortreißenden Einbildungskraft ein warmes Herz voll Gefühl und Drang für die gute Sache hat. Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser." So lauten die Anfangsworte der allerersten öffentlichen Besprechung von Schillers dramatischem Erstlingswerk.*) Sie erschien

*) Wortlaut und Datierung entnehme ich aus dem Buche von Julius W. Braun „Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen. Erste Abteilung: Schiller. Leipzig 1882" I, S. 1. — Den Zeitpunkt der Veröffentlichung des Stückes ergiebt eine Notiz derselben Gelehrten Zeitung vom 22. Oktober 1781, worin als Termin die „letzte Jubilatemesse" genannt ist. Vgl. Braun I, S. 8. Richard Weltrich „Friedrich Schiller. Geschichte

wenige Monate nach dem Stücke selbst, welches zu Anfang Mai desselben Jahres herausgekommen war, und sie schließt nach eingehender Kritik mit den Worten: „Ich bin weitläuftig gewesen; aber ich glaube, eine so seltene Erscheinung im dramatischen Fach verdient es. Ein Verfasser, dessen erstes Produkt sich schon so sehr auszeichnet, muß, wenn er aufmerksam auf sich ist und die Bemerkungen kunstverständiger Freunde benutzt, mit Riesenschritten zur Vollkommenheit fortschreiten und das Publikum zu großen Erwartungen berechtigen. Nur wünschte ich noch, daß er bei dem Studio Shakespeares weniger den Götz als Lessings Werke studieren möchte, da das Feuer seines Genies ohnehin mehr eines Zügels als der Sporn bedarf." Der Name des Verfassers dieser Rezension, der nach der Sitte der Zeit ungenannt blieb, ist Christian Friedrich Timme*). Seine Romane und Lustspiele sind heut vergessen, aber durch die angeführten Worte hat er sich ein ehrenvolles Denkmal seines Urteils und Scharfblicks gesetzt; denn ein dramatisches Werk, welches in ungeschwächter Wirkungskraft bereits in das zweite Jahrhundert eingetreten ist, hat eine giltige Probe seines bleibenden Wertes abgelegt.

Daß die Räuber bei ihrem Erscheinen und namentlich bei den ersten Aufführungen einen Sturm von Begeisterung er-

---

seines Lebens und Charakteristik seiner Werke" weist S. 350 darauf hin, daß hierdurch die Zeit, die früher in den Juli oder August gesetzt wurde, gesichert ist, da der Jubilatesonntag 1781 auf den 6. Mai fiel. Ich kann Weltrichs Buch hier nicht erwähnen, ohne den Wunsch auszudrücken, daß, nachdem die erste Lieferung vor mehr als drei Jahren erschienen, wir auf die Fortsetzung des gründlichen und anziehenden, allem Anscheine nach für die Schillerlitteratur höchst bedeutenden Werkes nicht zu lange mehr vergeblich warten möchten.

*) Leider hat Braun in seinem sonst so verdienstlichen Buche darin eine Lücke gelassen, daß er die Verfasser der einzelnen Aufsätze in den wenigsten Fällen angiebt. Oft natürlich ist dies unmöglich; aber wo es irgend festzustellen ist, ist es doch offenbar von Belang. Den Namen Timme habe ich aus Julius Reuper „Schillers Dramen im Lichte der zeitgenössischen Kritik, Bielitz 1874" S. 14 entnommen.

regten, kann uns nicht wunder nehmen; denn das Werk brachte den in der Zeit lebenden Geist mit unerhörter Gewalt zum Ausdruck. Man sah in ihm nichts Geringeres als eine kühne Kriegserklärung gegen alle bestehenden Verhältnisse, und weil diese Verhältnisse in Staat und Kirche, die bürgerliche wie die gesellschaftliche Ordnung, an der drückendsten Unfreiheit litten, so mußte ein Karl Moor, der seinen Willen nicht in die „Schnürbrust des Gesetzes pressen will, weil das Gesetz noch keinen großen Mann gebildet, während die Freiheit Kolosse ausbrüte," notwendig Beifall finden. Freilich auch ebenso starken Abscheu. Ich erinnere an das bekannte Wort, durch welches nach Goethes Bericht bei Eckermann I, S. 206 ein „Fürst" seinen Unwillen über das Werk ausgesprochen hat: „Wäre ich Gott gewesen," sagte er, „im Begriff die Welt zu schaffen, und ich hätte in dem Augenblicke vorausgesehen, daß Schillers Räuber darin würden geschrieben werden, ich hätte die Welt nicht erschaffen." So war die Wirkung vor hundert Jahren. Aber auch heute, wo jede unmittelbare Beziehung auf staatliche und gesellschaftliche Zustände der Gegenwart fortfällt, können wir uns dem mächtigen Eindruck des Stückes nicht entziehen, weder beim Lesen noch auf dem Theater, und die Wirkung steigt bei genauerem Eindringen. Wir können mithin behaupten, daß sich an dem Werke das weissagende Wort seines ersten Rezensenten glänzend bewährt hat.

1. Gang der Handlung. Der erste Akt führt uns die beiden Hauptcharaktere des Stückes, auf deren feindlichem Streben das Ganze beruht, in lebendiger Anschaulichkeit vor. In der Eingangsszene lernen wir zunächst Franz kennen im Gespräch mit dem alten Moor, und der Dichter führt uns rasch und mit sicherer Hand in die Verhältnisse ein. Es wurde vorher von der Forderung des Aristoteles gesprochen, das Drama solle nur eine Handlung darstellen, diese aber ganz; da es jedoch keine Handlung geben kann, die ganz von vorn anhebt, vielmehr jede Handlung doch immer nur ein herausgeschnittenes Stück aus dem großen Zusammenhange des Geschehenden ist, so hat notwendig jedes Drama irgendwelche

Voraussetzungen, die der eigentlichen Handlung voranliegen, und die dem Hörer durch die sogenannte Exposition vorgeführt werden müssen. Das erste Erfordernis hierbei ist natürlich, daß die Personen sich in solchem Falle nicht Dinge erzählen, die sie beide wissen, und die der Dichter nur vorbringt, weil seine Zuhörer sie wissen müssen. Aber auch wenn dies vermieden wird, lähmt es doch gleich im Anfange den lebendigen Fortschritt der Handlung, wenn wir in einer der ersten Szenen eine längere nur nach rückwärts blickende Erzählung vernehmen müssen, wenn z. B. jemand, auf dessen früherem Schicksal sich das Folgende aufbauen soll, etwa mit der Wendung „Setze dich her, ich will es dir erzählen" seine Lebensgeschichte vorträgt. Um wieviel dramatischer, wenn es der Dichter versteht, das was vorausgeschickt werden muß, nicht in Form einer Erzählung, sondern eines belebten Gespräches zu geben und es dabei so mit der Handlung zu verschmelzen, daß wir von der Vergangenheit sofort auf die Zukunft gewiesen werden und der Entwickelung mit Spannung entgegensehen. Von diesem Gesichtspunkte beurteilt, ist die Eröffnungsszene in den Räubern ein entschiedenes Meisterstück und zeigt uns sofort den Dramatiker, der die wirksamste, der Natur seiner Kunst entsprechendste Form sozusagen von selbst trifft. Nirgends drängt sich uns der Dichter auf, der uns etwas mitzuteilen hätte, das Gespräch geht seinen natürlichen Gang, bedingt durch die Situation und die beiden Charaktere, durch den tiefen Schmerz des alten Vaters, der seinen Lieblingssohn verloren geben muß, und die tückischen Absichten Franz Moors. Aber wenn die Szene vorbei ist, so sind wir über alles unterrichtet, die Familie Moor ist uns vollständig bekannt gemacht: wir sehen, wie die beiden Brüder nebeneinander aufgewachsen sind, wie sich ihre Naturen entwickelt haben, wie der Keim des Hasses entstehen mußte; die ganze Vorgeschichte der Tragödie steht klar vor unsern Augen. Und zugleich, wie drängt dies alles nach vorwärts, mit welchem raschen Schwunge setzt sofort das erste dramatisch stark erregende Moment der Handlung ein: Franz überredet den Vater ohne Mühe, die Antwort an den

Bruder ihm zu überlassen, und wir zittern für Karl, noch ehe wir ihn kennen gelernt haben. „Da müßt' ich ein erbärmlicher Stümper sein," ruft Franz, da er allein ist, hohnlachend aus, „wenn ich's nicht einmal soweit gebracht hätte, einen Sohn vom Herzen des Vaters loszulösen, und wenn er mit ehernen Banden daran geklammert wäre!" „Glück zu, Franz! weg ist das Schoßkind, der Wald ist heller." „Mutig ans Werk! Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin."

Nun wird uns Karl selbst vorgeführt und die Gesellschaft, in der er bisher gelebt hat: ein wildes, wüstes Leben liegt hinter ihm, offenbar hat er sich jahrelang nicht um Vater und Heimat gekümmert. Aber sein besseres Selbst hat nicht zu Grunde gehen können; mit einem reuevollen, ernstgemeinten Briefe hat er sich an die Liebe des Vaters gewendet und ihn um Verzeihung gebeten. Zitternd erwartet er die väterliche Antwort; sie kommt aus Franzens Feder. Er ist vernichtet, er kann es nicht fassen. „So eine rührende Bitte, so eine lebendige Schilderung des Elends und der zerfließenden Reue, die wilde Bestie wäre in Mitleid zerschmolzen, Steine hätten Thränen vergossen, und doch! — Reue und keine Gnade, Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen!" In dieser Stimmung, wo er alles, was Mensch ist und Menschenangesicht trägt, voll Wut und Ingrimm von sich stoßen möchte, wo er sich wünscht, er könnte durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen, um Luft, Erde und Meer gegen das Hyänengezücht der Menschen ins Treffen zu führen, da wird ihm von seinen Genossen der Gedanke ins Ohr geschrieen: Komm mit uns in die böhmischen Wälder, wir wollen eine Räuberbande sammeln, und du sollst unser Hauptmann sein! Da fällt es wie der Staar von seinen Augen: „Mörder, Räuber! Mit diesem Wort ist das Gesetz unter meine Füße gerollt."

So thut im ersten Akte jeder der beiden Brüder den folgenschweren Schritt, der von nun an ihr ganzes Schicksal beherrscht. Wenn oben ausgeführt wurde, nicht die Begebenheit an sich und

nicht die Empfindung an sich sei das Dramatische, sondern das Werden der That in der Seele des Helden, so verdient dieser Akt in hohem Grade das Lob wahrhaft dramatischer Darstellung. Er hat uns einen vollen Blick in die Seelen beider Brüder thun lassen, und alles drängt zur weiteren Handlung: Franz muß seinen Weg weiter gehen, um sein Ziel zu erreichen, Herr zu sein, unumschränkter Herr in der Grafschaft seines Vaters. Der Alte heißt „regierender Graf von Moor," wir haben uns also sein Gebiet als eine jener kleinen souveränen Herrschaften zu denken, wie es damals etliche hundert in Deutschland gab, deren Herren, Grafen oder Fürsten genannt, auf ihren paar Quadratmeilen über ihre Unterthanen gerade so unbeschränkt herrschten, wie der größte Fürst in seinem Lande, und von denen im vollsten Sinne das Wohl und Wehe ihrer Landeskinder abhing. Franz will Herr sein, dies Ziel ist der Antrieb seines Handelns; daß dann auch Amalia, die Geliebte Karls, deren Schönheit seine Sinnlichkeit reizt, sich ihm hingeben muß, versteht sich für ihn von selbst. Karl dagegen will die gesamte gesellschaftliche Ordnung bekämpfen, die ihn von sich ausgestoßen hat. Er will sich rächen für das unmenschliche Unrecht, das ihm widerfahren ist; aber nicht persönlich will er Rache suchen, noch weniger wird er, wie die schlechtesten unter seiner Bande, um des Gewinnes und der Beute willen Räuber; nein, er will die Niederträchtigkeit, die feile Bosheit und Heuchelei, als deren Opfer er sich betrachtet, aufsuchen und strafen, wo er sie findet, und will so nicht sich, sondern der getretenen und verachteten Tugend Rache verschaffen. Er bildet sich also ein, mit einer Schar von Räubern, die morden und stehlen, ein Rächeramt des Himmels auszuüben und die höchste Gerechtigkeit Gottes zu vollziehen.

Das sind die Ziele beider Brüder; beide setzen ihren eigenen Willen über den der Gesamtheit, und insofern ist das Streben beider unsittlich; aber Franz verfolgt sein niedrig selbstisches Ziel, weil der eigenen Lust und Willkür gegenüber Menschenglück und alle heiligsten Pflichten und Bande für ihn schlechthin nicht vorhanden sind; Karl schmückt sich das phantastisch sinnlose Ziel,

dem er nachjagt, mit Größe und Tugend aus, weil er vergißt, daß der Einzelne sich nicht anmaßen darf, auf eigene Hand gewaltsam in das Getriebe des Ganzen einzugreifen. Franz verhöhnt die Vorsehung, Karl meistert sie; jener sinkt unter den Menschen herab, dieser träumt sich als Gott.

Rasch gehen nun im zweiten Akte beide Brüder der Erfüllung ihres Strebens entgegen. Wieder ist es Franz, der uns zuerst entgegentritt: den Bruder hat er beseitigt, aber noch lebt der Vater, noch ist Amalias Herz unwandelbar Karl zugethan. Beide Hindernisse denkt er mit einem Schlage zu brechen, indem er sich als Werkzeugs dazu einer Person bedient, die später für seinen Sturz Bedeutung hat: Hermann, der natürliche Sohn eines Edelmanns, der vom alten Moor und Karl beleidigt worden ist, wird durch die Aussicht auf Amalias Hand leicht überredet, die Rolle des falschen Boten zu übernehmen; und die trügerische Kunde von Karls Tode muß um so leichter Glauben finden, als er einen heldenhaften Tod meldet und Züge hinzufügt, die dem Charakter Karls glücklich angepaßt sind. Fürchterlich ist die Wirkung auf den Vater: „Mein Fluch ihn gejagt in den Tod, gefallen mein Sohn in Verzweiflung!“ Die Besinnung schwindet ihm, er bleibt für tot liegen. Franz hat die eine Hälfte seines Zieles erreicht: er ist Herr.

Inzwischen hat Karl innerhalb der Monate, die verflossen sind, eine gewaltige Räuberbande um sich gesammelt und sie durch die Macht seiner herrschenden Persönlichkeit an sich zu fesseln gewußt; sie zittern auf einen Wink von ihm. Immer noch hält er seine hochfliegenden Gedanken aufrecht, daß er das Schwert für Gerechtigkeit und Tugend führe. Er stiehlt und raubt nicht wie ein gemeiner Mörder: reiche Grafen, die durch die Kniffe ihres Advokaten Millionen gewonnen haben, Minister, die sich durch den Sturz ehrlicher Männer erhoben und Ehrenämter an die Meistbietenden verkaufen, Pfaffen, die auf der Kanzel weinen, daß die Inquisition so in Verfall komme, sucht er auf und richtet sie, wo er sie trifft. Und gerade jetzt steht er auf der Höhe seiner Macht. Er kann es wagen und mit

Erfolg durchsetzen, den gefangenen Roller, der schon am Galgen stand, den Strick um den Hals, der Gerechtigkeit noch abzutrotzen; freilich geht eine ganze Stadt dabei in Flammen auf, und dreiundachtzig Menschen kommen ums Leben, Greuel aller Art werden verübt; aber Roller ist frei. Vergeblich schickt die Behörde siebzehnhundert Soldaten, vergeblich den Pater, der die Bande von ihrem Hauptmann trennen soll, indem allen Straflosigkeit geboten wird, wenn sie den einen preisgeben. Seine Macht über die Gemüter ist unerschüttert, sie weisen den Pater voll Hohn und Ingrimm ab und schlagen sich, ihrer achtzig, durch die siebzehnhundert Soldaten durch, von denen dreihundert fallen, während sie selbst nur einen einzigen verlieren, den eben mit so vielem Blut erkauften Roller.

Der dritte Akt zeigt uns, nachdem beide Brüder so ihrem Ziele scheinbar nahe gekommen sind, bei beiden ein Stocken ihres Erfolges. Franz, wenn auch dem Namen nach Herr, hat doch über Amalias Herz keine Gewalt, sie stößt ihn von sich und erwehrt sich seiner mit Erfolg; ja wir hören, wie sie durch Hermann das Geheimnis, daß Karl noch lebe, erfährt. Ungleich wichtiger noch ist die innere Umkehr in Karls Seele, es ist die psychologisch bedeutsamste Stelle des Stückes und zugleich von wahrhaft ergreifender Schönheit. Schon im zweiten Akte war ein Augenblick gekommen, wo er an seinem Rächeramte irre wurde; als er Schufterles Scheußlichkeiten bei Plünderung der Stadt erfährt, braust er auf und stößt ihn aus der Bande. „Ich kenne dich, Spiegelberg! aber ich will nächstens unter euch treten und fürchterlich Musterung halten.“ Und wie er allein ist, gesteht er: „da steht der Knabe schamrot und ausgehöhnt vor dem Auge des Himmels, der sich anmaßte mit Jupiters Keule zu spielen.“ Aber die Regung ging wieder unter im Getümmel des wilden Kampfes. Jetzt im dritten Akte bricht sie, äußerst naturwahr, verstärkt und unwiderstehlich hervor. Matt von der ungeheuren Anstrengung lagert er sich mit seiner Bande in einer schönen Gegend an der Donau. Da, wie sein Blick hinstreift über die gesegneten Fluren, auf denen des Himmels

Segen reift, wie er die Sonne untergehen sieht, gleich einem Helden anbetungswürdig, wie diese Stille der friedlichen Natur ihn anweht, da kommt es mit furchtbarer Gewalt über ihn, daß er in der herrlichen, reinen Natur der Sünder, der Unreine ist, da ergreift ihn überwältigend die Erinnerung an die Zeit seiner Kindheit, wo er nicht schlafen konnte, wenn er sein Nachtgebet vergessen hatte. „Daß alles so glücklich ist, durch den Geist des Friedens alles so verschwistert! Die ganze Welt eine Familie und ein Vater dort oben — mein Vater nicht; ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen — umlagert von Mördern, von Nattern umzischt, angeschmiedet an das Laster mit eisernen Banden!“ — „O ihr Tage des Friedens, du Schloß meines Vaters, ihr grünen schwärmerischen Thäler! o all ihr Elysiums-Szenen meiner Kindheit! Werdet ihr nimmer zurückkehren, nimmer mit köstlichem Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? — Traure mit mir, Natur! Sie werden nimmer zurückkehren, nimmer mit köstlichem Säuseln meinen brennenden Busen kühlen. Dahin! dahin, unwiederbringlich!“ Diese Sehnsucht nach dem Schloß seiner Väter, die wir hier hervorbrechen sehen, wird nun noch durch Kosinskys Auftreten verstärkt: die Ähnlichkeit ihres Schicksals, der gleiche Name der Geliebten, alles stürmt jetzt auf Karl ein und er beschließt, nach Franken aufzubrechen mit der ganzen Bande, um seine Heimat, um die Geliebte wiederzusehen.

So betritt er denn im vierten Akte den Boden der Heimat wieder: „Sei mir gegrüßt, Vaterlandserde!“ Ergreifend ist die Schilderung seiner Stimmung, der Erinnerung an die Spiele des Knaben, an die Hoffnungen und Entwürfe des Jünglings: „Hier solltest du wandeln dereinst, ein großer, stattlicher, gepriesener Mann, hier dein Knabenleben in Amalias blühenden Kindern zum zweitenmal leben — hier! Hier der Abgott deines Volks — aber der böse Feind schmollte dazu.“ Er fühlt sich wie der Gefangene, „den der klirrende Eisenring aus Träumen der Freiheit aufjagt.“ Dennoch tritt er in das väterliche Schloß. Die Geliebte erkennt ihn nicht, selbst als er das Bild des Vaters

mit Rührung und Thränen betrachtet, selbst als er ihr „Du weinst, Amalia“ zuruft; aber eine innere, unbestimmte Regung zieht sie zu dem fremden Manne, und erst im letzten Augenblicke muß sie ihn an jenen oft gesungenen Abschiedsworten Hektors erkennen. Er flieht, er hat gesehen, daß sie ihn noch glühend liebt, aber er hat auch deutlich empfunden, daß ein Mörder und Räuber hier keine Stelle hat.

Auch Franz zeigt sich uns nun in wesentlich veränderter Gestalt. Der Anblick des Mannes, den er für Karl zu halten nicht umhin kann, hat ihm mit einem Schlage die Ruhe genommen, nenne man es erwachtes Gewissen oder richtiger die instinktmäßige Ahnung, daß sobald Karl einmal im Schlosse war, er auch etwas von der Wahrheit erfahren haben muß, daß also die Rächerhand nahe ist, die furchtbare Vergeltung mit geheimnisvoller Schnelle nahe. Sein unüberlegter und plumper Versuch, den alten Daniel zur heimtückischen Ermordung des fremden Grafen zu veranlassen, hat lediglich den Erfolg, daß Daniel nun wirklich Karl erkennt, und daß jener dadurch die Ahnung der Wahrheit erhält, die wie der Blitz über seine Seele fährt, daß der Vater ihn nicht wirklich verflucht hat, daß er durch spitzbübische Künste Räuber und Mörder geworden ist.

Dennoch entweicht Karl aus dem Schlosse; so lange ihm nur das Bubenstück bekannt ist, das der Bruder gegen ihn verübt hat, trägt er Scheu, sich mit Bruderblut zu beflecken, und er fühlt, daß er bei längerem Verweilen seiner Hand und seiner Waffe nicht soweit Herr sein würde, daß er den Schurken nicht niederstieße. Aber seine Erregung ist furchtbar. Vergebens beschwört er die großen Schatten des Brutus und Cäsar in jenem wunderbaren Römerliede; immer und immer muß er sich sagen, daß sein Dasein in keinem Sinne mehr einen Wert für ihn haben könne. Er hat die Pistole in der Hand und weiß, daß der armselige Druck dieses armseligen Dinges ihn befreien kann. Aber er thut es nicht, darin größer als Brutus, den er eben besungen. „Soll ich für Furcht eines qualvollen Lebens sterben? Soll ich dem Elend den Sieg über mich ein-

räumen? Nein, ich will's dulden, die Qual erlahme an meinem Stolz, ich will's vollenden!" Und jetzt, wo die Handlung scheinbar stille steht, wo wir uns fragen, auf welche Weise denn, nachdem Karl freiwillig das Feld geräumt hat, die dramatisch und sittlich notwendige Aufklärung und Lösung eingeleitet werden wird, setzt eine höchst wirkungsvolle Erfindung des Dichters ein, durch die nicht allein Karls Thatkraft noch einmal beflügelt, sondern er auch belehrt wird, daß sein Leben doch noch eine Bedeutung habe: durch die Mitternacht daher kommt Hermann, der den alten Moor bisher vor dem Hungertode geschützt hat. Karl erkennt den Vater und erfährt des Bruders unerhörte Schandthat. Jetzt ist der Tod des Schurken beschlossen. Aber er selbst will nicht noch einmal ins Schloß zurück; der treue Schweizer wird mit der Rache beauftragt: lebend, so schwört er, soll Franz hergeschleppt werden.

Der fünfte Akt zeigt uns Franz in der vollen Auflösung aller seiner früheren Seelenkräfte. Gemartert von Gewissensbissen, von Angst im Schlosse umhergejagt, versucht er sich selbst durch jammervolle Winkelzüge zu täuschen, bald Gott scheußlich lästernd, bald vom Gefühl der ewigen Vergeltung durchbebt, ein jämmerliches, verachtungswürdiges Bild. So treffen ihn Schweizer und die Seinen, als sie mit Mordgeheul ins Schloß dringen. Er ahnt, daß dies die Abgesandten des Bruders sind und findet wirklich noch den Mut, sich selbst zu erdrosseln. Der treue Schweizer schießt sich vor den Kopf, weil er sein Wort nicht lösen kann.

Auch für Karl ist das Schicksal am Ende. Er empfindet es als eine Gnade, daß der Bruder tot ist, daß er kein Rächeramt mehr an ihm zu vollziehen hat. Der alte Moor stirbt, als er erfährt, daß sein Karl Räuber und Mörder ist. Ihn selbst überkommt noch einmal der berückende Wahn, er könne noch glücklich werden mit ihr, die ihn noch immer glühend liebt: „Mörder, Teufel! ich kann dich Engel nicht lassen!" Aber nein! Nicht nur der Geist des gefallenen Roller und der Schwur im Böhmerwalde stellen sich zwischen ihn und sie; er

fühlt es vernichtend, sein Pfad ist so mit Blut getränkt, daß von einer Umkehr gar nicht die Rede sein kann; ein reines Glück im Arme der Geliebten, der bloße Gedanke daran wäre eine Lästerung. So fällt auch sie von seiner Hand, und jetzt steht die Erkenntnis klar und furchtbar vor ihm, die schon seit dem zweiten Akte, seit Schufterle verbannt wurde, in ihm sich dunkel emporgerungen hat: „O über mich Narren, der ich wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu erhalten! Ich nannte es Rache und Recht, ich maßte mich an, o Vorsicht, die Scharten deines Schwerts auszuwetzen! — Da steh' ich am Rand eines entsetzlichen Lebens und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden." Das einzige Verdienst, das er jetzt noch haben kann, sich freiwillig dem Gesetz zu beugen, das er solange mißachtet hat, will er sich erwerben: er stellt sich selbst dem Gericht. Das Drama ist zu Ende.

2. Einheit der Handlung. Was zunächst den Ort der Handlung betrifft, so ist derselbe nach der Angabe des Dichters „Deutschland." Dies ist allerdings ein etwas weitläufiger Begriff; indes wenn man einmal die Ängstlichkeit der Franzosen in betreff der sogenannten Einheit des Ortes abgeworfen hat, so ist gegen diese Weite des Schauplatzes nichts einzuwenden. Daß das Stück im ganzen funfzehn Szenenwechsel hat und dabei an dreizehn verschiedenen Orten spielt, nimmt ihm an sich nicht den Charakter der Einheit. Allerdings ist ja nicht zu leugnen, daß durch eine allzufreie Behandlung des Ortes gewisse Unzuträglichkeiten entstehen. Vor allem erwächst dem Dichter die Unbequemlichkeit, jedesmal von neuem uns mitzuteilen, wo wir sind, ob in Franken oder an der Donau oder in den böhmischen Wäldern; er muß also jedesmal sozusagen die Illusion in dieser Beziehung von neuem herstellen; wie viel einfacher und im wahren Sinne künstlerischer ist es, wenn wir immer an demselben Orte bleiben oder wenigstens der Wechsel selten ist, so

daß man sich gleichsam eingewöhnt. Man muß gestehen, daß Schiller auch diese Schwierigkeit leicht überwunden hat, daß er sich auch hier als ein geschickter Bühnendichter von anfang an erweist, dem die Technik des Dramas in merkwürdiger Weise von selbst im Blute liegt. Denn erstens ist schon dies bei dem einmal notwendigen häufigen Ortswechsel ein nicht zu verachtender Vorteil, daß mit Ausnahme von I 2 („Schenke an den Grenzen von Sachsen") alle in geschlossenen Räumen spielenden Szenen stets das Moorische Schloß zum Schauplatz haben, und zwar sind dies im ganzen zehn Szenen, so daß die wenigen andern sich leicht davon sondern. Aber auch diese selbst sind dem Zuschauer sehr leicht kenntlich gemacht. Denn die „böhmischen Wälder" sind vorher so oft als Ziel der Banditen genannt, daß, wenn sie nun im wilden Walde erscheinen, wir über den Ort gar nicht im Zweifel sind. Bei den übrigen auswärts liegenden Szenen kommt es auf den Ort wenig an, so daß der Dichter z. B. sich gar nicht erst die Mühe gegeben hat, uns dramatisch zu sagen, daß wir „an der Donau" sind; dies steht nur für den Leser darüber; der Zuhörer weiß es nicht und braucht es nicht zu wissen, genug er sieht eine schöne, fruchtbare Gegend im Schmucke des Sommers vor sich. Sonach ist gegen die Behandlung der Ortsverhältnisse trotz der funfzehn Szenenwechsel nichts Erhebliches einzuwenden. Viel freier ist die Behandlung des Ortes z. B. in manchen Shakespeareschen Stücken; man denke etwa an Cymbeline, wo während des ersten Aktes die Szene zweimal in Italien und dazwischen einmal in England spielt, so daß Jachimo, der in allen drei Szenen auftritt, die Reise einmal her und einmal hin innerhalb des Aktes gemacht haben muß; dies dürfte sich ein heutiger Dichter nicht erlauben, weil es unserm Gefühl die Illusion allzustark erschwert.

Was zweitens die Zeit betrifft, so sagt der Dichter, sie umfasse „ohngefähr zwei Jahre." Jedoch dies ist nach den Andeutungen im Stücke selbst etwas zu viel. Man kann folgende Berechnung anstellen: der erste Akt spielt offenbar in wenigen Tagen, so lange als Franzens Brief braucht, um von Franken

nach Leipzig zu kommen. Zwischen Akt I und II liegen elf Monate, denn II 1 sagt Franz zu Hermann, Karl sei seit elf Monaten so gut wie verbannt. Nun erzählt der verkleidete Hermann in der folgenden Szene, die natürlich an demselben Tage spielt, Karl sei bei Prag gefallen. Die Schlacht bei Prag war am 6. Mai 1757. In der allerersten Szene ist der angebliche Brief des Korrespondenten aus Leipzig vom 1. Mai datiert. Danach wäre ziemlich genau ein Jahr verflossen, und man müßte annehmen, daß Franz, wenn er von elf Monaten spricht, die eigentliche „Verbannung" Karls von einem etwas späteren Termine rechne. Außerdem ist nur noch eine einzige Zeitangabe vorhanden, indem IV 5 der alte Moor sagt, er schmachte schon drei volle Monden in dem Turm. Es fragt sich, zwischen welchen Szenen die drei Monate liegen, abgesehen von den acht Tagen, welche zwischen Akt III und IV liegen, da Karl am Schluß von Akt III sagt: in acht Tagen müssen wir in Franken sein. Rechnet man zurück, so leuchtet ein, daß von II 3 an (Rollers Befreiung) keine Pause in der Handlung mehr sein kann; denn III 2 (an der Donau) zeigt die Räuber unmittelbar nach dem großen Kampf, der auf Rollers Befreiung folgt; in dieser selben Szene aber tritt Kosinsky auf und der Aufbruch nach Franken erfolgt. Es müssen demnach die drei Monate zwischen II 2 (Hermanns trügliche Botschaft) und II 3 (Rollers Befreiung) liegen, allerdings mitten im Akt etwas auffallend. Das Ganze kann demnach nicht viel länger als etwa funfzehn Monate spielen und zwar vom Mai 1756 bis etwa Juli oder August 1757. Der größere Teil des Stückes von II 3 an fiele danach in diese letzteren Monate, womit das Kampieren der Räuber im Freien gut stimmt. Auch heißt es IV 5: „Es wird Nacht, und der Hauptmann ist noch nicht da, und versprach doch, Schlag acht Uhr wieder einzutreffen." Es muß also um acht Uhr noch helle sein, was ebenfalls für den Hochsommer spricht. Dagegen in der Szene an der Donau III 1 sagt Karl: „Es ist alles hinausgegangen, sich im friedlichen Strahl des Frühlings zu sonnen." Aber vorher wird in derselben Szene

erwähnt, daß das Getreide schön stehe, daß die Bäume fast unter ihrem Segen brechen, daß der Weinstock voll Hoffnung stehe, was wieder für die spätere Jahreszeit spricht, so daß die Erwähnung des Frühlings wohl einem bloßen Versehen des Dichters zuzuschreiben ist. — Man sieht demnach, daß Übereinstimmung in diesen Äußerlichkeiten fast durchweg festgehalten ist. Ich weiß sehr wohl, daß dergleichen Dinge stimmen und nicht stimmen können, ohne den Wert des Kunstwerks wesentlich zu ändern; indes bleibt es doch immer von Bedeutung, zu sehen, inwieweit der Dichter, der darauf gewiß kein weiteres Nachdenken verwandte, auch in solchen Äußerlichkeiten ein festes und übereinstimmendes Bild der Vorgänge, die er darstellt, in seiner Phantasie trägt.

Eine Lücke der Zeit von elf Monaten, wie wir sie hier zwischen den beiden ersten Akten haben, wird immer etwas Mißliches mit sich bringen. Warum setzt der Dichter sie überhaupt an? Offenbar, weil er fühlt, daß eine Entwickelung, wie sie hier vorausgesetzt wird, der Aufschwung der Räuberbande, die überall Schrecken und Entsetzen verbreitet, die sich durch mannigfache Thaten bekannt gemacht haben muß, deren Hauptmann über die Grenzen Deutschlands hinaus als der „große Graf von Moor" bekannt geworden ist und die Köpfe der Jugend durch seine phantastische Heldengröße schwindeln gemacht hat, daß alles dies nicht wohl in viel kürzerer Zeit sich entwickeln könne. Dies ist unleugbar richtig. Aber was thun inzwischen die Leute im Moorischen Schlosse? Die Frage ist wohl aufzuwerfen und nicht so leicht zu beantworten. Sie können kaum etwas anderes thun, als was wir in den Szenen I 3 und II 2 sehen, von denen die erste zu Anfang, die andere am Ende dieser elf Monate liegt, d. h. der alte Moor wird unaufhörlich jammern und sich selbst anklagen, Amalia immerfort schwärmen, Hektors Abschied singen und Franzens Werbung abweisen; jedenfalls sind die Bedingungen zu diesen Vorgängen an jedem Tage der elf Monate genau dieselben. Auch Franz, der entschlossene Bösewicht, leidet darunter in seinem Charakter. Kann er in elf Monaten

nichts besseres ersinnen? Man wird erwidern, so genau solle man sich die Sache nicht vorstellen, genug daß elf Monate verlaufen sind. Ganz recht, es soll auch kein großer Vorwurf erhoben werden, aber man muß zugeben, daß der Verlauf der Handlung durch solch eine Anordnung an Anschaulichkeit und genauer Vorstellbarkeit immerhin etwas einbüßt; der Zusammenhang ist unterbrochen, es ist ein toter Winkel vorhanden. Eigentümlich steht es auch mit der zweiten Lücke. Daß zwischen II 2 und II 3 drei Monate Zeit liegen, kann kein Hörer oder Leser ahnen. Erst ganz spät erfährt man, daß der alte Moor schon drei Monate für tot gilt. Aber daß diese Zeit gerade zwischen II 2 und II 3 verflossen sein muß, wird niemand merken, der nicht so genau gerade zu diesem Zwecke nachrechnet, wie es soeben hier geschehen ist. Vielmehr wird man, weil seit II 2 so ungeheuer viel vor unsern Augen abgespielt worden, gar kein Bedenken dabei haben, daß seitdem drei Monate vergangen sein sollen, ohne sich klar zu machen, daß diese Fülle von Ereignissen sich in ganz wenig Tagen abspielt; denn alles von Rollers Befreiung bis Karls Aufbruch nach Franken ist notwendig ein Tag, und alles von Karls Ankunft im Schlosse bis zum Ende des Stückes ein zweiter*); die drei Monate aber, welche man um der vielen Ereignisse willen gern glaubte, liegen ganz hinter der Szene, in ihnen geschieht schlechterdings gar nichts. Auch hier kann man sagen, es komme wenig darauf an, da die Handlung in ihrem lebhaften Fortgange uns darüber hinweghebe. Aber die Anschaulichkeit leidet dennoch ohne Zweifel. Wir sehen also, daß die Einheiten des Ortes und der Zeit zwar nicht pedantisch gehandhabt werden dürfen, daß jedoch ein zu starkes Hinwegsetzen darüber immerhin Nachteile mit sich führt. Als Muster mäßiger Anwendung der

*) Dazwischen liegen nur die vorher erwähnten acht Tage. Es stimmt also nicht recht, wenn IV 5 Schweizer von dem II 3 verstoßenen Schufterle sagt: „Dafür hängt er auch jetzt in der Schweiz, wie's ihm mein Hauptmann prophezeit hat." Wenigstens müßte sich Schufterle außerordentlich beeilt haben und womöglich vorm Tode einen „Expressen" mit der Nachricht an Schweizer geschickt haben.

Freiheit in dieser Hinsicht kann man alle späteren Schillerschen Dramen anführen; in keinem finden sich solche Lücken von elf oder drei Monaten, die allermeisten vielmehr spielen sich trotz der außerordentlichen Fülle und höchst wahrscheinlichen Führung der Handlung in einer beschränkten, leicht übersehbaren Anzahl von Tagen ab.

Aber Zeit und Ort sind nur der äußere Rahmen des Dramas. Es fragt sich vor allem, ob die vorgeführte Handlung innere Einheit hat. Das Ziel der Handlung ist die Rache Karls für die ihm widerfahrene Verstoßung; dieses Streben richtet sich zuerst gegen die ganze gesellschaftliche Ordnung, in der er die Ursache des Unrechts erblickt, vom vierten Akte an wendet er sich gegen den Bruder, in welchem er den wirklichen Urheber erkennt. Der Bruder entzieht sich seiner Rache durch den Tod, und er selbst erkennt, daß nach menschlichem und göttlichem Recht sein Platz nicht mehr unter den Lebenden sein kann. Tragisch*) wird sein Schicksal bereits durch den Schritt, den er im ersten Akte thut: indem er sich außerhalb der menschlichen Ordnung stellt und das Gesetz unter seine Füße rollt, ist es klar, daß seine Bahn notwendig zum Tode führen muß. Die Ursache, die ihn seinem Charakter zufolge auf diesen todbringenden Pfad drängt, liegt nicht, wie etwa bei Macbeth oder Wallenstein, in den äußeren Umständen und in dem Lockenden des Zieles an sich, sondern wie bei Othello in absichtlicher heimtückischer Täuschung seitens des Gegenspiels. Es geht somit der erste Anstoß des Handelns nicht von dem eigentlichen Hauptthelden Karl aus, sondern von Franz, gerade wie im Othello von Jago. Allerdings ist hier ein wichtiger Unterschied zu beobachten. Was Othello thut, ist eben das, wozu Jago ihn treiben will, Jago erreicht durch Othellos leidenschaftliches Handeln seinen Zweck, und insofern sind ihre Handlungen gewissermaßen eine. Da-

*) Daß das Stück eine Tragödie ist, kann nach der obigen Besprechung dieses Begriffs kein Zweifel sein. Wenn Schiller es „Schauspiel" nannte, so setzte er wohl nur das allgemeine Wort für die besondere Bezeichnung. Die Bühnenbearbeitung heißt „Trauerspiel."

gegen Karls Thaten sind durchaus nicht in Franzens Plan einbegriffen. Franz will ihn nur verdrängen, um selbst Herr zu sein und alles das zu genießen, was jenem eigentlich zufiele. Was Karl dann seinerseits thut, ist ihm gleichgiltig, am liebsten würde er ihn vernichten; er kann kaum ahnen, daß er ihn durch seine Schurkerei zum Räuber und Mörder machen wird. Hierdurch behält die Handlung der drei ersten Akte etwas Zweiteiliges, es sind gleichsam zwei Schauplätze: wir erhalten immer abwechselnd vorgeführt, erst wie die Sachen hier stehen, dann wie sie dort stehen. Franz weiß von Karls Treiben so wenig wie jener von dem seinigen, es kann also auch keiner sich dem Streben des andern entgegensetzen oder ihm die Spitze bieten. Der Unterschied ist bedeutend. Man vergegenwärtige sich, wie in andern Dramen, in denen uns abwechselnd die beiden Parteien vorgeführt werden, jedesmal das Handeln der einen durch das Streben der andern bedingt wird, etwa im Fiesko oder im Karlos. Hier dagegen kann es geschehen, daß Karl während der ganzen drei ersten Akte seines Gegenspielers Franz mit keiner Silbe gedenkt, weder seinen Namen nennt noch die leiseste Vorstellung davon hat, daß er es ist, der ihn zu dem furchtbaren Schritt getrieben. Erst vom vierten Akte an greifen die beiden Handlungen unmittelbar ineinander. Aber abgesehen von dieser nach der ganzen Anlage nicht zu umgehenden Zweiteiligkeit ist die Handlung durchaus einheitlich geschlossen; Episoden, ungehörige oder entbehrliche Szenen sind nirgends vorhanden.

Freilich werden im einzelnen die Beurteilungen hierüber öfter auseinandergehen. Als eine Szene, die ganz fehlen könnte, bezeichnet Düntzer das Gespräch Amalias mit Franz I 3. Allerdings trägt es zum Fortschritt der Handlung nichts bei, sondern dient nur zur schärferen Beleuchtung der Situation, und zugleich ist der Auftritt zum guten Teil so höchst widerwärtig, daß man insofern seinen Wegfall nicht bedauern würde. Indes als Episode kann man ihn natürlich nicht bezeichnen, da er ganz bei der Sache bleibt, und immerhin könnte er kaum so ohne weiteres fortfallen, da man sonst von Amalia und ihrem Verhältnis zu

Franz zu spät etwas erfahren würde. Aber eine starke Kürzung ist der Szene allerdings zu wünschen und wird ihr bei der Aufführung auch stets zuteil. Noch eher könnte man den Auftritt mit Pastor Moser V 1 als entbehrlich bezeichnen, da er keinen Einfluß auf den Gang der Handlung hat und ebenfalls manches Anstößige enthält, besonders daß der Pastor dem Sünder gegenüber nur von Verdammnis und Gericht, nirgends von Reue und Buße zu sprechen weiß.*) Außerdem ist nicht zu leugnen, daß sich im einzelnen manche entbehrliche Längen und Auswüchse finden. So ist z. B. Franz Moors Monolog I 1 fast ins Maßlose gedehnt; auch das Gespräch Karls mit Spiegelberg I 2 und Spiegelbergs mit Razmann II 3 könnten zum Nutzen des Ganzen erheblich beschnitten werden. Der Dichter kann eben häufig seiner jugendlichen Phantasie und dem Strom der Worte nicht gebieten.

Jedoch diese Ausstellungen sind alle nicht von großem Belang, und im übrigen geht die Handlung rasch und unaufhaltsam ihrem Ziele entgegen. Im dritten Akte tritt, nachdem beide Brüder scheinbar ihrem Ziele sehr nahe gekommen sind, die Umkehr ein, vor allem ein Umschlag in der Stimmung des Haupthelden. Da sich dieser Umschlag in seiner Seele vollzieht, so empfinden wir eine gewisse Ruhe nach der atemlosen Hast des vorangegangenen Aktes. Aber diese Ruhe fühlen wir durchaus nicht als eine störende Unterbrechung, sondern sie wirkt vielmehr nur wohlthätig; denn Karls Entschluß, das Schloß seiner Väter wiederzusehen, ist so menschlich natürlich, daß wir ihn mit Teilnahme begleiten und herzlicher angeregt sind als in den voraufgehenden Szenen, wo wir über seine Räuberthaten höchstens

*) So urteilte schon Timme (Braun I, 7): „Pastor Moser ist eine überflüssige Person; denn sein Besuch bewirkt nichts. Er bringt nicht die mindeste Veränderung in dem Gemütszustande des Verzweifelnden hervor: was soll er also? Seine Unterhaltung selbst macht uns keinen sonderlichen Begriff von ihm, da er weder den Menschenkenner noch den Menschenfreund noch den Philosophen, sondern den im ungewöhnlichen Alltagston donnernden Gesetzprediger macht.“

staunen. Außerdem aber hat der Dichter reichlich dafür gesorgt, daß wir in diesem Besuche auf dem Schlosse das Herannahen der Endkatastrophe ahnen, weil Karl dort notwendig den Zusammenhang seines Schicksals erfahren muß, Franzens Büberei nicht länger verborgen bleiben kann. Es ist daher keineswegs zuzugeben, daß das Stück in der Mitte „erlahme,“ obgleich diese Bemerkung eine sehr gewichtige Autorität, nämlich den Dichter selber zum Urheber hat. Schiller veröffentlichte bekanntlich im Jahre 1782 im „Wirtembergischen Repertorium für Litteratur,“ welches er mit seinen Freunden Abel und Petersen zusammen herausgab, eine anonyme Selbstkritik der Räuber, worin dieser Vorwurf ausgesprochen wird. Aber das natürliche Gefühl des Lesers wird dem Kritiker nicht recht geben, sondern im Gegenteil das Interesse an der Handlung vom dritten Akt an vertieft finden.

3. Verknüpfung der Handlung. Kann man so der Handlung, als Ganzes betrachtet, das Lob eines einheitlichen, wohlgefügten und spannenden Verlaufs nicht absprechen, so ist doch zuzugeben, daß dieselbe von Unwahrscheinlichkeiten und Gewaltsamkeiten keineswegs frei ist. Schon die ganze Vorstellung einer solchen Räuberbande in den böhmischen Wäldern ist höchst phantastisch und paßt in die Wirklichkeit des achtzehnten Jahrhunderts nicht hinein. Daß solche Thaten wie Karl Moor sie von sich selbst rühmt, oder solche Greuel wie sie Spiegelberg berichtet, so lange ungeahndet sich abspielen können, setzt einen Zustand der staatlichen Ordnung voraus, wie er in dieser Zeit undenkbar ist. Wenn doch die gesetzliche Gewalt siebzehnhundert Soldaten gegen die Bande aufbieten kann, um die Anzündung der unschuldigen Stadt zu rächen, so bleibt es unbegreiflich, daß die Räuber, selbst wenn sie sich zunächst durchschlagen mögen, nicht weiter verfolgt werden; kann es doch Moor unmittelbar darauf sogar wagen, mit seinen achtzig Banditen in acht Tagen von Böhmen nach Franken zu ziehen, was doch nicht immer im Dickicht der Wälder oder zur

Nachtzeit geschehen kann. Also diesen etwas krausen Zuschnitt der ganzen Zustände, diesen Sprung in eine Welt der Phantasie muß man dem Dichter von vornherein zugeben. Aber trotzdem ist die Handlungsweise der Hauptpersonen selbst fast durchgehend in ausreichender Weise motiviert, nnd die vielfachen Angriffe dagegen zum größten Teil entweder ungerechtfertigt oder wenigstens sehr übertrieben. So hat man gleich zu Anfang über den alten Moor gespottet und ihn einen Schwachkopf*) genannt, daß er trotz seines offenbaren Mißtrauens gegen Franz diesem dennoch glaubt. Der Vorwurf stammt, wie so vieles, was spätere Kritiker ausgesetzt haben, aus Schillers eigener Feder, welcher in jener Selbstbeurteilung den Vater als „kindisch" tadelt, daß er „die Erfindungen Franzens, die an sich plump und vermessen genug sind, gar zu einfältig glaubt." Aber dies ist nicht begründet. Der Vater mußte schwach geschildert sein, Franzens Erdichtung des Briefes aus Leipzig entbehrt durchaus nicht der Glaubwürdigkeit, und sein ganzes Verhalten in der ersten Szene zeigt eine so vollendete Verstellungskunst, daß des Alten Schwachheit nicht so herbe Bezeichnungen verdient. Ein Unvermögen sich zu selbständiger Prüfung aufzuraffen, tritt freilich hervor, aber dies entspricht gerade seinem Charakter, den Franz aufs genaueste kennt.

Auch Karls Entschluß im ersten Akte ist bemängelt worden. So sagt Joseph Bayer „Von Gottsched bis Schiller. Prag 1869" Band 3, S. 62: „Gleich der erste Entschluß Karls, Räuber zu werden, und wegen der vermeinten Herzlosigkeit des Vaters mit der ganzen Menschheit zu brechen, ist zu jäh und unvermittelt. Er konnte doch seinen Bruder kennen, um Verdacht zu schöpfen; es muß auch befremden, daß er bei seinem Vater, den er als sanften milden Mann kennt, das Umschlagen in eine so fühllose Härte ohne Prüfung glaubt."**) Das Bedenken würde schwer

*) Karl Grün, Friedrich Schiller. Leipzig 1844. S. 634.

**) Einen etwas andern Ton schlägt Grün an: „Ein Räuberhauptmann, der die aus den Angeln gewichene Welt wieder einrichten will, weil er aufhört Vaters Goldsöhnchen zu sein."

wiegen, wenn es begründet wäre; denn auf diesem Entschluß Karls beruht das ganze Stück, es ist der Punkt, den ich oben das tragische Ziel nannte. Aber der Vorwurf ist in keiner Weise zuzugeben. Freilich kennt Karl Vater und Bruder, aber man darf nicht außer acht lassen, daß er bereits sechs Jahre (I 0) vom väterlichen Hause fern ist, daß er wirklich auf sehr böse Wege geraten, ein „verlorener Sohn“ geworden ist, daß ohne Zweifel recht vieles von dem, was Franzens Brief ihm schuld giebt, wahr ist. Man denke nur an die Geschichten, die Spiegelberg ihm ins Gesicht erzählt, von der „großen Hundsleiche“ und dergl. Muß er sich doch von diesem Schandgesellen sagen lassen: „Weißt du noch, wie tausendmal du, die Flasche in der Hand, den alten Filzen hast aufgezogen und gesagt: er soll nur drauf los schaben und scharren, du wollest dir dafür die Gurgel absaufen?“ und kann ihm nichts erwidern als: „Verflucht seist du, daß du mich daran erinnerst! Verflucht ich, daß ich es sagte!“ Bei solchem Bewußtsein steht doch die Sache höchst zweifelhaft. Es kommt nun dazu, daß der Entschluß selbst seinem heftigen, freiheitsglühenden Geiste gar nicht so fremdartig ist; es ist gewiß etwas von echter Überzeugung darin, wenn er ausruft: „Was für ein Thor war ich, daß ich ins Käfigt zurückwollte!“ Hiernach thut Karl den Schritt, der ihn in Verbrechen und Verderben reißen muß, entschieden unter Umständen, die seinem Charakter gemäß für ihn zwingend sind. Auch die Entstehung des wilden Planes im Kopfe des räudigsten aus der ganzen Herde und die drängende, verzweiflungsvolle Lage aller, wodurch der Gedanke selbst den besseren unter ihnen sofort einleuchtend wird, das alles ist mit großer dramatischer Kraft und trefflicher Anschaulichkeit vorgeführt; und so hat der Dichter alles gethan, um uns diesen wichtigsten Punkt des Dramas wirklich begreiflich zu machen.

Ebenso ungerechtfertigt sind die Bedenken gegen Karls Entschluß am Ende des dritten Aktes. Man hat gemeint, es sei eigentlich nicht abzusehen, was ihn zu dem Besuch im väterlichen Schloß veranlasse. Der Dichter freilich brauchte diesen

Besuch notwendig, weil auf keine andere Weise die Fäden der beiden bis dahin getrennten Handlungen verschlungen und Karl von dem Betruge seines Bruders sowie endlich auch von der Einkerkerung des alten Moor unterrichtet werden konnte. Es wird also darauf ankommen, ob der Dichter das dramatisch Notwendige auch psychologisch und ursächlich ausreichend hat begründen können. Es ist indes kein Zweifel, daß dies im vollsten Maße geschehen ist; der ganze dritte Akt, kann man sagen, ist die Motivierung dazu. Sobald Moor an seinem Rächeramte irre wird, sobald ihn infolgedessen die wehmütigen Erinnerungen ergreifen, ist der Gedanke mit großer innerer Wahrscheinlichkeit gegeben. Was er dort will, weiß er freilich nicht ganz deutlich, aber er will sehen, wie es dort steht, ob der Vater lebt, ob Amalia seiner noch denkt. Kommt nun noch Kosinskys Erzählung dazu, die soviel in ihm wachrufen muß, so dürfte gerade diese Stelle zu den am glücklichsten motivierten des ganzen Stückes gehören.

Eher könnte man an Franzens List im zweiten Akt einige Ausstellungen machen. Zwar die Erfindung an sich ist ebenfalls gut und zweckmäßig erdacht, wenn man sich auch wundern mag, daß Franz fast ein ganzes Jahr nach Karls Verstoßung verstreichen läßt, ehe ihm dieser ziemlich nahe liegende Plan einfällt. Aber in der Ausführung sind hier allerdings manche Züge, die die Bezeichnung „plump“ wirklich verdienen. Ich meine besonders die unverhüllten Hinweisungen auf die Vereinigung Franzens mit Amalia, welche dem trügerischen Boten in den Mund gelegt werden, vor allem die blutige Schrift auf dem überbrachten Schwerte Karls. Daß ein Sterbender auf dem Schlachtfeld, „an der Ewigkeit feierlichem Rande,“ noch „mit erstarrender Hand“ solche Worte „mit dem warmen Blut seines Herzens“ geschrieben haben solle, ist eine ebenso unglaubliche wie geschmacklose Erfindung; erstaunlich ist auch, daß Amalia in diesen Zügen sogar augenblicklich seine Handschrift erkennt, und noch erstaunlicher, daß sie, die doch bei der Überbringung ihres Bildnisses an Franz einen Augenblick an Betrug

dachte, jetzt diesem handgreiflich abgekarteten Possenspiel gegenüber keine derartige Regung mehr fühlt, sondern sofort den verzweifelten Schluß zieht: „Es ist seine Hand — er hat mich nie geliebt!“

Es ist unverkennbar, daß in solchen und einigen ähnlichen Zügen, die dem Leser heut wohl ein Lächeln abnötigen mögen, sich die Unreife des Zwanzigjährigen, vielleicht noch Jüngeren verrät. Aber das Unzutreffende haftet fast durchweg, wie hier, mehr auf der Oberfläche, und ließe sich durch einige Streichungen beseitigen. Auf gewisse, etwas tiefer liegende Schwächen in der Begründung des Verhaltens von Franz und Amalia ist schon vorher hingewiesen worden, im ganzen aber muß man das Überzeugende in der Führung und Motivierung der Handlung entschieden anerkennen. Es ist deshalb in hohem Grade ungerecht, wenn Julian Schmidt in seiner Geschichte der deutschen Litteratur III, S. 27 sein Urteil über das Stück dahin ausspricht, die „Exposition sei schwach, das Gewebe der Handlung lose, die Intrigue schülerhaft,“ und „das Ganze sei eine Mosaik, aber eine Mosaik aus grandiosen Szenen.“ Ich glaube nach den obigen Erörterungen nicht nötig zu haben, auf diese Behauptungen, die ohne den kleinsten Versuch eines Beweises hingestellt werden, näher einzugehen. Offenbar ist fast genau das Gegenteil wahr: die Exposition ist meisterhaft, das Gefüge der Handlung haltbar, die Intrigue wahrscheinlich genug; und gerade nicht in einzelnen Mosaikbildern, sondern in dem kühnen Wurf und hinreißenden Schwung des Ganzen der Handlung liegt der Hauptvorzug des Werkes. Eine Mosaik übrigens hat Schiller, der von anfang an immer „den Sinn aufs Ganze hielt gerichtet,“ niemals geliefert.

4. Charakterzeichnung. Dagegen ist nicht zu bestreiten, daß im einzelnen, in der Führung des Gesprächs, im Ausdruck der Empfindung, kurz in der ganzen sprachlichen Darstellung sich vielfach eine starke Geschmacksunreife, ja Roheit geltend macht, daher sich Übertriebenheiten und Überspanntheiten in nicht geringer Zahl

finden. Dies betrifft aber nicht sowohl die Motivierung der Handlung als die Charakterzeichnung. Im allgemeinen, das ist richtig, sind sämtliche Personen, sofern sie an dem Pathos der Tragödie teilhaben, von äußerst rascher Erregbarkeit und geben ihr Empfinden in den stärksten, oft fast unglaublichen Ausdrücken kund. Man hat schon sonst darauf hingewiesen, wie z. B. die Räuber mit „Blut saufen“ und „Säuglinge spießen“ förmlich um sich werfen. Hierher gehören auch z. B. die Zahlen der in dem großen Räuberkampfe auf beiden Seiten Gefallenen: achtzig Räuber erschlagen von siebzehnhundert Soldaten ihrer dreihundert, fast vier auf jeden, und verlieren dabei selbst nur einen einzigen Mann. Man möchte fast glauben, daß diese erstaunliche Verlustliste den berühmten französischen Schlachtberichten mit dem immerwährenden „einen Toten“ zum Muster gedient habe. Hierher gehört ferner die große Anzahl von Stellen, deren Ausdruck durch unverhüllte, oft sogar absichtlich derbe Bezeichnung widerlicher oder unschicklicher Dinge gerechten Anstoß erregt, umsomehr, als nicht wenige darunter sind, in denen nicht einmal Situation oder Charakterzeichnung einen Anlaß oder eine Erklärung dafür bieten. Daß sich übrigens die Personen des Stückes in der Leidenschaft und ihrem Ausdruck nicht mäßigen können, kann uns kaum wunder nehmen, da es dem Dichter selbst in den szenischen Bemerkungen und Anweisungen für die Schauspieler nicht anders ergeht. Eine bloße Zusammenstellung solcher Bemerkungen würde ein Bild höchster Aufgeregtheit geben, z. B. II 2 „will hinwegrennen,“ „in Entzückung,“ „wild auf Hermann losgehend,“ „wie aus einem Totenschlummer aufgejagt,“ „gräßlich schreiend sich die Haare ausraufend,“ „umherirrend im Zimmer,“ „schreiend sein Gesicht zerfleischend,“ „lallend,“ „hin- und hertaumelnd, bis sie umsinkt,“ „auf den Boden stampfend,“ „schlägt mit geballter Faust wider Brust und Stirn,“ „wütet wider sich selber.“ Dies alles auf zwei bis drei Seiten, und ähnlich geht es in vielen Szenen. Der erste, der über diesen durchgehenden Zug des Übertriebenen und Ungeheuren gespottet hat, ist der jugendliche Dichter selbst in

seiner anonymen Besprechung unmittelbar nach der Aufführung. Es gehört eine recht anerkennenswerte Unbefangenheit gegenüber dem eigenen Erzeugnis dazu, um mit so harmlosem und zugleich so treffendem Scherze, wie es hier geschieht, die Bemerkung zu machen: „Der Verfasser soll Arzt bei einem Wirtembergischen Grenadier-Bataillon sein, und wenn das ist, so macht es dem Scharfsinn seines Landesherrn Ehre: so gewiß ich sein Werk verstehe, so muß er starke Dosen in Emeticis ebenso lieben als in Aestheticis, und ich möchte ihm lieber zehen Pferde als meine Frau zur Kur übergeben."

Indes man thut andrerseits doch unrecht, wenn man in allen Fällen stark gesteigerten Ausdrucks die Berechtigung der Leidenschaft überhaupt bestreitet. So sagt Hoffmeister I, S. 75, nachdem er davon gesprochen, daß die leidenschaftlichen Empfindungen sich bisweilen fast bis zum Wahnsinn steigern: „Wenn ein Übel eingetreten ist, das der Verstand hätte verhüten können, so rast die Leidenschaft, wie z. B. Karl Moor als er die spitzbübischen Künste seines Bruders entdeckt hat." Aber jeder Leser wird zugeben, daß gerade hier ein gewisses „Rasen" wirklich an der Stelle ist. Moor ruft aus: „Betrogen, betrogen! Da fährt es über meine Seele wie der Blitz! Spitzbübische Künste! Himmel und Hölle! Nicht du Vater! Mörder und Räuber durch spitzbübische Künste! — o ich Ungeheuer von einem Thoren!" u. s. w. Dies alles ist der Situation durchaus angemessen. Daß er dabei außerdem „wider die Wand rennt," mag man auffallend finden, es ist indes doch eigentlich nur ein Zeichen, wie sehr der jugendliche Schiller immerfort Herzensanteil an seinem Helden nimmt; ein heutiger Schauspieler wird dem Dichter kein Unrecht thun, wenn er dergleichen auf eine mildere Stufe herabsetzt. Ebenso tadelt Hoffmeister mit Unrecht den raschen Wechsel, mit welchem sich die Empfindungen in der letzten Szene jagen, „ohne Einspruch des Verstandes." Ja, in solcher Lage pflegt allerdings der Verstand nicht mitzusprechen; aber in der furchtbaren Situation begründet sind auch hier alle uns

vorgeführten Stimmungen, freilich wieder im Ausdruck oft ganz maßlos.

Diese ungezähmte Kraftsprache läßt wie eine übermäßig starke und schreiende Farbengebung auf einem Bilde die Charaktere des Stückes als noch übertriebener erscheinen als sie es ihrer sonstigen Anlage nach zu sein brauchten, und ich bin überzeugt, daß das vielfach sehr ungünstige Urteil über die Charakterzeichnung in unserm Drama zum guten Teil darin seinen Grund hat; denn sonst zeigt Schiller schon in seinem Erstlingswerk auch hierin bereits ein ungewöhnliches, schöpferisches Talent und ist den anderen zeitgenössischen Stürmern und Drängern, die ja zum Teil seine Vorbilder waren, einem Klinger, Lenz, Leisewitz trotz aller seiner jugendlichen Weltunerfahrenheit um Hauptеslänge überlegen. Sehr begreiflich ist es hiernach, daß im allgemeinen der aufmerksame Leser weit mehr Anstoß an den Charakteren nehmen wird als der Zuschauer im Theater. Denn einmal bleibt bei der Aufführung manches Anstößige fort und die Schauspieler brauchen jene leidenschaftlichen Anweisungen nicht immer wörtlich zu befolgen; andrerseit aber sind wir überhaupt dem gehörten Worte gegenüber, das rasch vorüberrauscht, weitaus nicht so empfindlich wie beim Lesen vor den gedruckten Buchstaben, der sich uns mit unbarmherziger Deutlichkeit und Dauer aufdrängt.

Zuzugeben ist freilich, daß diese Unreife des Dichters bei Gestaltung und Zeichnung der Charaktere weit mehr ins Gewicht fallen mußte als bei der Führung und Verknüpfung der Handlung. Eine kurze Besprechung der Hauptfiguren wird das zeigen. Wir müssen uns immer gegenwärtig halten, daß wir das Werk eines kaum zwanzigjährigen Jünglings vor uns haben. Niemand hat dies übrigens bereitwilliger eingestanden als Schiller selbst, sowohl an verschiedenen Stellen der vorher erwähnten Selbstbeurteilung als auch einige Jahre später in der Ankündigung der Rheinischen Thalia, wo er von seiner geistigen und poetischen Entwickelung spricht. „Wenn von allen den unzähligen Klagschriften gegen die Räuber," heißt es hier, „eine einzige mich

trifft, so ist es diese, daß ich zwei Jahre vorher mir anmaßte, Menschen zu schildern, ehe mir einer begegnete."

Der ausgeführteste Charakter des Stückes ist Karl Moor, man merkt es ihm an, daß er mit innerer Begeisterung geschaffen ist. Alle Züge von Seelengröße, die herrlichsten Gaben des Geistes und Körpers sind auf ihn zusammengehäuft. Nicht nur Amalia und der Vater, auch Franz muß anerkennen, daß „etwas Großes" in seinem Gesicht liege. Mit Hohn und Ingrimm beschreibt Franz, welche Hoffnungen der alte Moor auf die außerordentlichen Gaben seines Lieblingssohnes gesetzt habe: „Der feurige Geist, der in dem Buben lodert, sagtet ihr immer, der ihn für jeden Reiz von Größe und Schönheit so empfindlich macht; diese Offenheit, die seine Seele auf dem Auge spiegelt, dieser männliche Mut, der ihn auf den Wipfel hundertjähriger Eichen treibt und über Gräben und Pallisaden und reißende Flüsse jagt, dieser kindische Ehrgeiz, dieser unüberwindliche Starrsinn und alle diese schönen, glänzenden Tugenden, die im Vatersöhnchen keimten, werden ihn dereinst zu einem warmen Freund eines Freundes, zu einem trefflichen Bürger, zu einem Helden, zu einem großen, großen Manne machen." Dieser Geist nun, der da fühlt, daß er (mit dem Dichter zu reden) alle Kraft in sich hat, um entweder ein Brutus oder ein Katilina zu werden, wird zurückgestoßen, als er von der Bahn des Leichtsinns und Lasters umkehren und mit festem Entschlusse fortan dem Wohle seiner Mitmenschen leben will, er wird kalt und mit Hohn zurückgestoßen, während er sich des ehrlichen, heiligen Ernstes seiner Umkehr bewußt ist. So ist es bei seiner leidenschaftlichen, stets auf das Große und Ungeheure gerichteten Natur begreiflich, daß er auf jene phantastische Bahn des Verbrechens gerät. Freilich ist es augenfällig, daß zwischen ihm und dem vom Dichter vergleichsweise angezogenen Katilina ein großer Unterschied besteht: Katilina verfolgte ein vollkommen greifbares Ziel, er wollte, mit den dazu geeigneten Mitteln ausgestattet, die bestehende Staatsverfassung über den Haufen werfen und sich selbst die höchste

Macht erwerben, welche er, wenn sein Plan geglückt wäre, ohne Zweifel grausam und gewissenlos, aber fest und sicher gehandhabt haben würde. Dagegen Karl Moors Streben ist eine bloße Phantasie: mit achtzig Räubern der bestehenden Ordnung den Krieg ankündigen, einzelne vornehme Schurken in den Staub werfen und prahlerisch von Rächeramt und Tugend sprechen, während er doch trotz seiner gepriesenen Herrschaft über die Gemüter nicht imstande ist, die Scheußlichkeiten eines Spiegelberg oder Schufterle zu hindern, — hier sieht man ein wirklich greifbares Ziel gar nicht vor sich; was kann denn nur irgend erdenkbarer Weise Dauerndes daraus werden? Dies ist unbestreitbar richtig, indes, um gerecht zu sein, muß man doch betonen, daß der Dichter seinen Helden diesen Irrtum auch einsehen läßt, daß zum Schluß des Ganzen die Binde von seinen Augen fällt und er „mit Zähnklappern und Heulen" einsieht, daß „zwei Menschen wie er den Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden." Freilich ist auch dies Bekenntnis noch stark von jenem prahlerischen Pathos gefärbt, welches sein Wesen bezeichnet; denn wir haben mehr Zutrauen zu dem „Bau der sittlichen Welt," als daß wir zugeben könnten, zwei Phantasten wie Karl Moor, und wenn sie noch viel tollere Streiche machten als er, würden denselben zu Grunde richten; aber die Worte zeugen doch, und nur darauf kommt es an, von der vollständigsten Einsicht in das Sinnlose und Verwerfliche seines bisherigen Strebens und bezeichnen insofern den wichtigsten Punkt, den unerläßlichen Abschluß seiner Charakterzeichnung. Wir sehen also, daß der Dichter die beiden Hauptpunkte in der Entwickelung seines Hauptheldens, seinen Entschluß im ersten Akte und die Erkenntnis seines Irrtums am Schluß in vollständigster Weise und mit bewußter künstlerischer Einsicht motiviert hat.

Vor allem aber muß man anerkennen, daß er wirklich einen Charakter von ursprünglichem Leben und starker Kraft geschaffen und ihm zugleich schöne und edle Züge zur Genüge gegeben hat, die ihn uns nahe rücken. Mit wie gewaltiger

Wucht tritt der Grundzug seines Charakters überall hervor, der Drang nach Freiheit und der Haß gegen alle Unwahrheit und Heuchelei, gegen das „tintenklecksende Säkulum,“ gegen die Niederträchtigen, „die den Schuhputzer belecken, daß er sie vertrete bei Ihro Gnaden, und den armen Schelmen hudeln, den sie nicht fürchten,“ die „in Ohnmacht fallen, wenn sie eine Gans bluten sehen, und in die Hände klatschen, wenn ihr Gegner bankerott von der Börse geht.“ Am vollsten schwellen ihm die Worte gegen die Heuchler dieser Art in der Szene im Walde II 3 mit dem Pater: „Da donnern sie Sanftmut und Duldung aus ihren Wolken und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer, predigen Liebe des Nächsten und fluchen den achtzigjährigen Blinden von ihren Thüren hinweg! — O über euch Pharisäer, euch Falschmünzer der Wahrheit, euch Affen der Gottheit! Ihr scheut euch nicht, vor Kreuz und Altären zu knieen, zerfleischt eure Rücken mit Riemen und foltert euer Fleisch mit Fasten; ihr wähnt mit diesen erbärmlichen Gaukeleien demjenigen einen blauen Dunst vorzumachen, den ihr Thoren doch den Allwissenden nennt; ihr pocht auf Ehrlichkeit und exemplarischen Wandel, und der Gott, der euer Herz durchschaut, würde wider den Schöpfer ergrimmen, wenn er nicht eben der wäre, der das Ungeheuer am Nilus erschaffen hat.“ Ich kann diese und ähnliche Ausbrüche der innersten Seele des Dichters nicht besser charakterisieren als mit den Worten seines neuesten Biographen Weltrich: „Alle diese in der Sprachgewalt Luthers und der alttestamentlichen Propheten hinströmenden, der Menschheit ins Herz geschleuderten Anklagen sind des Geistes Gottes voll und sind gehoben aus dem tiefsten Herzensgrunde des Dichters.“ Aber doch ist dies nur die eine Seite seines Wesens; der Dichter weiß ihm auch sanftere, rührende Töne zu entlocken, die nach so wuchtigen Schlägen am allerergreifendsten wirken. So vor allem in jener Szene an der Donau, die oben bei Besprechung der dramatischen Handlung näher vorgeführt wurde. Wie sehr sich Schiller selbst bewußt war, gerade hier sein Bestes, das innerste Gefühl seines Herzens

gegeben zu haben, zeigt seine Berufung auf diese Szene in dem Briefe an Körner vom 10. Februar 1785, wo er die Hoffnung ausspricht, sie könnten Freunde fürs Leben werden: „Für Sie spricht Ihr erster freiwilliger Schritt und dann Ihre edle Toleranz gegen mein Schweigen," sagt er hier mit Bezug auf Körners ersten, fast sieben Monate unbeantwortet gebliebenen Brief, „für mich spreche, wenn Sie wollen, Karl Moor an der Donau." Dieselbe Tiefe wehmütiger Empfindung zeigen seine Worte IV 1 vor dem Eintreten ins Vaterhaus, während der Monolog IV 5 „Wer mir Bürge wäre" uns eine andere Seite seines Gemütes, die innere Festigkeit seines Herzens trotz alles Stürmens und Glühens, ergreifend enthüllt.*)

Daß dabei die oben hervorgehobene Maßlosigkeit der Sprache sich ganz besonders stark gerade in Karls Worten zeigt, ist sehr natürlich. Fast alles, was er sagt, bewegt sich mit Vorliebe in ungeheuren Vorstellungen. Zum Beweise könnte man fast die ganze Rolle ausschreiben; es genüge aus IV 5: „Rache, Rache, Rache dir, grimmig beleidigter, entheiligter Greis! — Höre mich, Mond und Gestirne! Höre mich, mitternächtlicher Himmel, der du auf die Schandthat herunterblicktest! Höre mich, dreimal schrecklicher Gott, der da oben über dem Monde waltet, und rächt und verdammt über den Sternen, und feuerflammt über der Nacht! Hier knie' ich, hier streck' ich empor die drei Finger in die Schauer der Nacht, hier schwör' ich, und so speie die Natur mich aus ihren Grenzen wie eine bösartige Bestie aus, wenn ich diesen Schwur verletze, schwör' ich, das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis des Vatermörders Blut, vor diesem Steine verschüttet, gegen die Sonne dampft." — „Schweizer, so ist noch kein Sterblicher geehrt worden wie du! räche meinen Vater!" — „Wenn du ihn ganz und lebendig bringst, so sollst du eine Million zur Belohnung

*) Timme geht in der Bewunderung dieses Monologs so weit, daß er sagt, derselbe sei „sicher so schön, wo nicht schöner noch als Hamlets berühmter Monolog vom Sein und Nichtsein."

haben; ich will sie einem Könige mit Gefahr meines Lebens stehlen, und du sollst frei ausgehn wie die weite Luft.“ Das alles ist ungeheuer, aber wenigstens dieser Charakter würde durch eine gemessenere Sprache gewiß nicht natürlicher oder begreiflicher, denn seine Sprache steht in der engsten Beziehung zu seinem ganzen Wesen, in welchem des jugendlichen Dichters eigener Geist, sein innerster Pulsschlag lebt und tobt. Wie er von seinem Helden begeistert war und ihn gleichsam vergötterte, zeigt unter anderem ein Gedicht, welches er in der „Anthologie auf das Jahr 1782“ veröffentlichte, in die Sammlung seiner Werke jedoch später nicht aufgenommen hat, obwohl es der Aufnahme wohl wert war. Es ist überschrieben „Monument Moors des Räubers“ und sein Anfang lautet:

„Vollendet!
Heil dir! Vollendet!
Majestätischer Sünder!
Deine furchtbare Rolle vollbracht.
Hoher Gefallener!
Deines Geschlechts Beginner und Ender!
Seltner Sohn ihrer schrecklichsten Laune,
Erhabner Verstoß der Mutter Natur!“

Was Franz Moor betrifft, so ist von Anfang an vielfach behauptet worden, einen solchen Menschen könne es schlechterdings nicht geben. Obenan mit diesem Vorwurf steht wiederum der Dichter selbst in der erwähnten Selbstbeurteilung. Er führt hier aus, daß wenn wirklich einmal die Natur so völlig über ihre Ufer treten sollte, ein solches Ungeheuer zu erschaffen, der Dichter doch unverzeihlich sündige, es in eine Jünglingsseele zu verlegen. „Woher,“ fragt er, „kam diesem Jüngling, aufgewachsen im Kreise einer friedlichen Familie, eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter läßt uns diese Frage ganz unbeantwortet. Wir finden zu all den abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund als das armselige Bedürfnis des Künstlers, der um sein Gemälde auszustaffieren, die ganze menschliche Natur in der Person eines

Teufels, der ihre Bildung usurpiert, an den Pranger gestellt hat." So der Dichter von sich selbst; auch sonst findet man häufig die Ansicht ausgesprochen, Franz Moor sei ein recht eigentlicher Theaterbösewicht, ohne genügende Erklärung lasse ihn der Dichter zum schwärzesten Teufel werden, er sei sozusagen schlecht aus Grundsatz.*) Und doch ist es durchaus nicht so. Vielmehr hat ihm der Dichter einen sehr starken Sporn für seine Handlungsweise gegeben: er will Herr sein. Der Vater ist „regierender Graf;" wenn Karl dies nach des Vaters Tode wird, so ist Franz sein Unterthan und hat sich in allem zu fügen. Dies ist doch wohl für eine leidenschaftliche und genußsüchtige Natur ein genügender Antrieb; zu behaupten, es habe nie einen Menschen gegeben, der um solche Ziele zu erreichen, kalten Blutes Vater und Bruder hingeopfert, ist völlig im Widerspruch mit der Wirklichkeit; leider sind Scheusale dieser Art durchaus nicht unerhört. Joseph Bayer III, S. 55 meint, das Ziel, „Erbe einer ganz kleinen Grafschaft zu werden, sei kein ausreichender Beweggrund zu so ungeheuren Verbrechen." „Solch eine Idee," sagt er, „konnte auch nur einem jungen deutschen Dichter zu einer Zeit in den Sinn kommen, wo das Kleinstaatentum noch in voller Üppigkeit blühte und ein gnädiger Herr von zwei Quadratmeilen schon etwas Großes war." Nun, wenn es also etwas Großes war, so ist es auch ein genügender Beweggrund. „Herr ist Herr," möchte ich hier mit Marinelli sagen. Daß Franz übrigens gegen Richard den Dritten, den „wilden, kühnen Eber" nur als ein „kaltes, schleichendes Reptil" erscheint, ist ganz richtig. Aber das ist eben Schillers Absicht; er soll nicht heroisch sein wie Richard der Dritte. Er ist ja auch nicht der Held der Tragödie. Es kommt wesentlich darauf an, ob der Dichter uns glaublich macht, daß von vornherein eine Liebe zu Vater und Bruder in diesem Herzen nicht vorhanden war, und dies hat er ausreichend gethan. Franz hat sich von jeher zurückgesetzt, aus dem Kreise der Familie aus-

*) Hoffmeister I, S. 81.

geschlossen gefühlt. Während Karl von allen geliebt wurde, mußte er selbst einsam umherschleichen; wenn Karl auf dem Schoße des Vaters saß und der Alte sich in Hoffnung des Ruhmes und der Zukunft seines vergötterten Erstgeborenen wiegte, so sah er voll Verachtung auf den „trockenen Alltagsmenschen, den kalten, hölzernen Franz“ hin; und wie der Vater, so die ganze Umgebung, Amalia, die Dienerschaft: Karl war aller Liebling, wurde von allen bewundert und verhätschelt, von Franz wollte niemand etwas wissen; natürlich, Karl war offen, frei, schön, liebenswürdig, Franz in allem das Gegenteil. Nichts kränkt eine Kinderseele tiefer, nichts verbittert und vergiftet mehr ihre innersten Gedanken, als Bevorzugung, parteiische Bevorzugung eines Bruders, die Triebe des Hasses und Neides müssen da fast notwendig entstehen. Man kann sich kaum wundern, daß er sich die Frage vorlegte, warum liebt der Vater und die ganze Umgebung dich weniger? Weil du der zweite Sohn, weil du häßlich, weil du unliebenswürdig bist? Wodurch hat es Karl verdient, daß er der ältere, der schönere, der liebenswürdigere geworden ist, daß die Natur diese ganze Schale des Glückes über ihn ausgegossen hat? War nicht die Natur gegen dich ungerecht, wie es dein Vater noch ist? Es ist wohl begreiflich, daß eine Natur, in der so schon niedere sinnliche Triebe und ein starkes Vorwiegen der Verstandeskräfte obwaltete, bald dahin kommen mußte, das sittliche Verhältnis zu Vater und Bruder, die Pflicht sie zu lieben, zu zergliedern und ihrer sittlichen Würde zu entkleiden, wie wir es ihn in seinem ersten Monolog thun sehen. So ist dieser Charakter trotz seiner abschreckenden Abscheulichkeit doch nicht unbegreiflich zu nennen, nnd ich finde, daß der Dichter Schiller die teuflische Verworfenheit seines Helden weit tiefer und psychologisch einsichtiger begründet hat, als es der Kritiker Schiller in der angeführten Stelle zugeben will.

Von den andern Personen will ich nur ganz kurz sprechen. Der alte Moor ist ein äußerst schwacher Vater und das ganze Stück hindurch eine fast nur leidende Natur. Aber er

mußte so schwach sein, wenn ihn der Zuschauer als mitschuldig an den Charakteren seiner Söhne und somit an ihrem grauenvollen Geschick empfinden sollte. Ohne Zweifel hat seine Bevorzugung des Lieblings und Zurücksetzung des andern den Grund dazu gelegt; eine Mutter, deren wohlthätiger, ausgleichender, liebevoller Einfluß die Kluft etwa hätte füllen können, wird nirgends erwähnt, außer ganz beiläufig IV 3, wo der alte Daniel einen Unfall aus Karls Knabenzeit erzählt, der sich zutrug, als „Herr und Frau verreist waren;" wir haben also wohl anzunehmen, daß sie früh gestorben und der Vater mit den Knaben allein geblieben ist. Es ist wohl mehr als bloßer Erguß augenblicklichen Schmerzes, vielmehr eine Ahnung seiner wirklichen Verschuldung, wenn der Alte, als er von Karls Unthaten hört, wiederholentlich ausruft: „Das ist ein Gericht über mich, der Herr hat's ihm geheißen!" „Gerecht, sehr gerecht! Mein ist alle Schuld!" Neben dieser verhängnisvollen Schwäche aber ist er durchweg als liebenswürdig und von Herzen edel geschildert, und der Zuhörer stimmt gern Amalias Worten bei, wie sie ihn schlummernd findet: „Wie schön, wie ehrwürdig! Nein, weißlockiges Haupt, ich kann dir nicht zürnen." Auch muß, um das Bild zu vollenden, hervorgehoben werden, daß auch zu seinem zweiten Sohne trotz alledem die Liebe immerhin vorhanden ist; ja, nachdem er aus dem Hungerturm errettet ist und Franz zu furchtbarer Strafe hergeschleppt werden soll, spricht der Alte: „Verzeihung sei seine Strafe, meine Rache verdoppelte Liebe."

Die einzige Frauengestalt im ganzen Drama ist Amalia. Es ist kein Zweifel, daß dieser Charakter dem Dichter am wenigsten gelungen ist, er ist in den meisten Zügen ein Zerrbild. Schon in der Selbstrezension im Wirtembergischen Repertorium sagt Schiller von Amalias Gestalt: „Dieses ist schlechterdings die tödliche Seite des ganzen Stückes, wobei der Dichter ganz unter dem Mittelmäßigen geblieben ist." Man kann hier dieser Beurteilung nur recht geben, und es ist im Grunde nicht zu verwundern. Denn die Abgeschlossenheit von Welt- und

Menschenbeobachtung, in der die Zöglinge der Militärakademie gehalten wurden, mußte begreiflicherweise am meisten auf die Darstellung eines weiblichen Charakters nachteilig wirken, wobei der Zwanzigjährige am wenigsten aus der eignen Brust schöpfen konnte, während ihm die Beobachtung edler Weiblichkeit so gut wie ganz fehlte. Denn die Thore der Karlschule öffneten sich, wie er in der Ankündigung der Rheinischen Thalia sagt, „Frauenzimmern nur, ehe sie anfangen interessant zu werden, und wenn sie aufgehört haben es zu sein." So ist denn das Benehmen Amalias vielfach höchst unweiblich, ihre Worte schwülstig und ohne Natur, man hört oft nur Karl Moor reden. Sie schlägt Franz einmal, ein anderesmal giebt sie ihm eine Maulschelle, sie reißt ihm den Degen weg, sie reißt sich die Perlen vom Halse. Dabei bildet zu ihren großen Worten und zu ihrem heftigen Benehmen ihre völlige Unthätigkeit einen besonders bedenklichen Gegensatz, sie thut schlecherdings nichts, sie schwärmt ausschließlich.*) Man fragt sich z. B., wenn sie doch unzweifelhaft von vornherein Franzens Verleumdungen mißtraute und fest an Karl glaubte, ob sie denn nicht irgend etwas thun konnte, um Karl aufzuklären. Gab es denn nicht irgend eine Möglichkeit, ihm einen Brief, eine Nachricht zukommen zu lassen? Sie ist entrüstet, daß ein Vater, während er sich daheim mit köstlichem Wein labt und auf Eiderdaunen schläft, sein Kind, seinen Geliebtesten hinausstößt ins Elend; aber warum kann sie ihre Überzeugung von Karls Unschuld nicht Franzens Briefen und Berichten zum Trotz dem Vater beibringen? Freilich sagt Franz II 1, daß sie dem Alten „täglich hart anliege mit ihren Vorwürfen und Klagen," und er fügt besorgt hinzu: „Über kurz oder lang wird er ihn in allen vier Enden der Welt aufsuchen lassen." Aber es fällt eben auf, daß sie über Klagen

*) Auch dies hebt Schiller in der Selbstbeurteilung schon richtig hervor. Dagegen thut er sich unrecht, wenn er behauptet, Karl lasse bis zum Ende des dritten Aktes „kein halbes Wörtchen von ihr fallen," da er vielmehr I 2 ausdrücklich von dem Glück spricht, das er „in den Armen seiner Amalia" zu finden hofft.

und Vorwürfe gar nicht hinauskommt. Elf Monate sind doch eine lange Zeit, wo sie Gelegenheit finden mußte, irgend etwas auszuführen. Sie ist eben lediglich Schwärmerin. Wahrhaft schön und rührend weiblich ist nur ihr Verhältnis zum alten Moor; hier hat der Dichter die unverfälschte Stimme der Natur getroffen, hier schweigen auch die großen himmelstürmenden Reden, schlicht und einfach ist ihr Ausdruck. Wie ergreifend ist z. B. die Szene, in welcher sie dem Alten die Geschichte Josefs aus der Bibel vorliest und den Jammer des alten Jakob, als er erfährt, daß „ein reißend Tier Josef zerrissen hat." *)

Die Nebenfiguren sind im ganzen wohlgelungen und bekunden ein entschiedenes Talent zu scharfer, lebensvoller Charakteristik auch mit wenigen Zügen: der alte Daniel, Hermann, Pastor Moser; dann die Banditen, von denen sich Schweizer und Roller, Spiegelberg und Schufterle lebhaft und vortrefflich gezeichnet abheben, auch Kosinsky in der einen Szene. Razmann tritt nachher etwa an Schufterles Stelle; Grimm und Schwarz sind ohne besonders hervorstechende Züge geblieben, sie gehen eben im Haufen mit.

5. Zum Schluß will ich noch mit wenigen Worten auf die beiden verschiedenen Bearbeitungen unseres Stückes hinweisen. Die Abfassung, welche in den gewöhnlichen Ausgaben des Dichters steht „Die Räuber, ein Schauspiel" ist die erste vom Dichter verfaßte nnd gedruckte (Frankfurt und Leipzig 1781). Dagegen arbeitete er auf den Wunsch des Intendanten des Mannheimer

---

*) Auffallend ist das Urteil über diesen Charakter in einer Beurteilung des Stückes im „Pfälzischen Museum" von 1783, welche den Jesuiten A. Klein, Präsidenten der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft und Professor der Dichtkunst in Mannheim, zum Verfasser hat und im ganzen die Abneigung des Schreibers gegen Schiller offen genug zur Schau trägt. Er sagt: „Amalia ist ein interessantes Mädchen, der einzige vortreffliche Charakter des Stückes. Sogar wird Karl Moor interessant durch sie, und die schönsten Auftritte des Schauspiels sind zwischen ihr und einem von den zween Brüdern." Vgl. Braun I, S. 45.

Theaters, Freiherrn von Dalberg, das Ganze zu einer bühnenmäßigeren Gestalt um, und in dieser wurde es am 13. Januar 1782 unter dem Titel „Die Räuber, ein Trauerspiel" zum erstenmal aufgeführt. Schiller nahm jedoch später ausschließlich die ursprüngliche Fassung in seine Werke auf, hat ihr also augenscheinlich den Vorzug gegeben, wenn er auch anfangs die Änderungen fast durchweg für große Verbesserungen ansah. Die Verschiedenheiten sind zum teil von wesentlicher Art. Zunächst wurden in vielen Szenen mehr oder weniger erhebliche Kürzungen vorgenommen, welche das Stück etwa um den fünften Teil seiner Länge ermäßigten. Hier traf der Dichter meist mit richtigem Blicke die Stellen, die ohne Schaden wegfallen konnten. So wurde Franzens erster Monolog etwa auf den sechsten Teil seines Umfangs zurückgeführt, die Gespräche zwischen Moor und Spiegelberg, zwischen Spiegelberg und Razmann stark gekürzt, die Szene mit Pastor Moser fiel ganz fort und dergleichen. Zugleich wurde dadurch auch ein großer Teil der anstößigen Stellen beseitigt, wobei nur auffällt, daß gerade die in dieser Hinsicht weitaus ärgerlichste Szene fast unangetastet blieb. Es ist Franzens Gespräch mit Amalia I 3 (Theaterbearbeitung I 2), welches, wie oben berührt, allenfalls ganz fortfallen könnte, und von dem Joseph Bayer III, S. 57 mit Recht urteilt, es sei eine „grauenhafte Geschmacklosigkeit," daß hier Franz einer Dame gegenüber ein so scheußlich genaues Bild der ekelhaften Krankheit entwirft.

Von größeren Änderungen, welche für den Lauf der Handlung von tiefergehender Bedeutung sind, hebe ich die drei wichtigsten hervor:

1) Die Person Hermanns trat mehr hervor, indem Franz im vierten Akte ihn, nicht Daniel, zum Morde des fremden Grafen dingen wollte, wobei es zum leidenschaftlichen Bruch zwischen beiden kam und man erfuhr, daß Hermann den alten Moor aus Rache gegen seinen nichtswürdigen und undankbaren Herrn heimlich am Leben erhalte. Aber wenngleich sich die neue Szene durch dramatische Lebhaftigkeit empfiehlt, so verdiente die ältere

Fassung doch zweifellos den Vorzug. Hermanns Charakter ist menschlicher und verständlicher, wenn er den Alten aus Mitleid vorm Verhungern rettet, zumal eine solche bessere Regung seiner Seele bereits durch seine Abgangsworte in der Botenszene II 2 deutlich vorbereitet war: „Den Jammer steh' ich nicht aus. — Warum habt ihr auch das gemacht, Junker!" Worte, die auch in der neuen Bearbeitung stehen geblieben waren. Des alten vertrauensvoll rührende Anrede „Bist du's, Hermann, mein Rabe?" beleidigt beinah, wenn jener ein kalt berechnender Bösewicht ist. Aber auch dramatisch fügte sich die neue Szene nicht ganz ohne Widerspruch in die alte Darstellung ein. Denn Franzens Gewissensqual um den Vater ist nachher so dargestellt, daß man nicht annehmen kann, ihm sei von der Fristung seines Lebens durch Hermann etwas bekannt. Zwar sein Zusammenzucken bei des Pastors Wort „Vatermord" war mit der ganzen Szene fortgefallen; aber andere Züge waren geblieben, namentlich im Gespräch mit Daniel: daß er sich von einem „scheußlichen Totengerippe" gerüttelt fühlt, daß er fortwährend davon spricht, ob die Toten schon auferstehen, daß er im Traum einen Alten gesehen hat „angebissen den Arm von wütendem Hunger," dies alles ist offenbar unter der Vorstellung gedacht und erfunden, daß Franz den Vater für tot, für verhungert halte.

2) Die Gartenszene zwischen Karl und Amalia im vierten Akte war wesentlich geändert und erweitert, so daß eine vollständige Liebeserklärung zwischen ihr und dem fremden Grafen, in welchem sie Karl nicht erkannte, zustande kam. Amalia wird ihrem Karl wirklich untreu, sie giebt ihren Ring, den sie von ihm hat, dem Fremden, und er steckt ihr seinen Ring an, den er vor vielen Jahren von ihr erhalten hat. Als er ihr darauf ihre eigene Geschichte erzählt, die sie noch immer nicht als die ihrige erkennt, und sie auf seine Bemerkung, seine Amalia sei ein unglückliches Mädchen, weil sie einen Totschläger liebe, mit Thränen erwidert: „ich beweine sie," so nimmt er ihre Hand, hält ihr den Ring vor die Augen: „Weine über dich selber!" und stürzt hinaus. Diese Veränderung war offenbar eine große

und recht grobe Verschlechterung. Um eines Theatereffekts willen, der ziemlich plump ist und auf alle Fälle unnatürlich bleibt, war der Weiblichkeit Amalias ein neuer schwerer Stoß gegeben, indem ihr die Treue gegen Karl geraubt wurde. Wenn es in der anonymen Selbstbeurteilung heißt, die Szene im Garten sei nach der neuen Gestalt „ein wahres Gemälde der weiblichen Natur und ungemein treffend für die drangvolle Situation,“ so ist dies eben nur eine Stelle mehr, wo der Dichter des ursprünglichen Stückes gegen seine eigene Kritik in Schutz genommen werden muß. Wie unvergleichlich zarter und naturgemäßer ist diese Szene in der alten Gestalt: ergreifend ist hier geschildert, wie der Eindruck der fremden Persönlichkeit sie wider ihren Willen überkommt, sie aber doch dem Ferngeglaubten treu bleibt; nur ihre Worte „Was? Sie lieben eine andere?“ würde man allerdings auch hier wegwünschen. Aber sie erschrickt auch selbst darüber und nimmt sie durch den Zusatz „Weh mir! was hab' ich gesagt?“ gewissermaßen wieder zurück. Auch war die Möglichkeit des Nichterkennens bei der Zurückhaltung, mit der Karl durchweg sprach und sich benahm, eher zuzugeben; in der neuen Fassung, wo er sie „mit dem vollen Blick der Liebe“ ansieht, ihre Hand „wütend an seine Lippen drückt“ und sie sich „ohnmächtig gegen seine Bestürmungen sträubt,“ ist das Nichterkennen völlig unglaublich, umso mehr, als sie die eilige Zuflüsterung Hermanns, daß Karl noch lebe (in der ersten Bearbeitung III 1) hier erst unmittelbar vor unserer Szene erhält, so daß sie geradezu mit den „halb rasend“ ausgestoßenen Worten „Karl lebt!“ auf den Eintretenden stößt. Es ist mir unbegreiflich, daß Hoffmeister I, S. 99 dieser Fassung vor der ursprünglichen den Vorzug geben konnte.

3) Die wichtigste Änderung aber betraf den Schluß. Franz tötete sich nicht selbst im brennenden Schlosse, sondern wurde lebendig vor Karl gebracht, der sein Richter- und Rächeramt an ihm vollzog: er übergab ihn den Räubern, welche ihn in den Turm hinunterstießen. Schweizer, der nun am Leben blieb, und der junge Kosinsky wurden von Karl als „rein“ von den

übrigen Räubern abgesondert: „Vater im Himmel, hier geb' ich sie dir wieder! Sie werden wärmer an dir hangen als deine Niemalgefallenen.“ Er teilte seine Grafschaft unter sie; die allerletzten Worte samt seiner Selbstauslieferung stimmten dann mit der älteren Bearbeitung wieder überein. Diese ganze Änderung, von welcher Schiller selbst an Dalberg schreibt: „Die Katastrophe des Stückes däucht mich nun die Krone desselben zu sein,“ ist ebenfalls eine beklagenswerte, recht auffallende Verschlechterung. Zunächst wird man bei Lesung der neuen Fassung unangenehm berührt durch den gespreizten und theatralischen Ton, der sich vielfach vordrängt. So schon in der Gerichtsszene: wer neben Franz nicht rein steht wie ein Heiliger, soll seinen Dolch zerbrechen; alle Räuber lassen darauf ihre Dolche unzerbrochen fallen, und Karl sagt pathetisch zu dem Bruder: „Sei stolz! du hast heut Missethäter zu Engeln gemacht.“ Ehe Franz hinuntergestoßen wird, umarmt ihn Karl noch mit gefühlvollen Worten und „eilt vom Schauplatz;“ dann folgt das Hinunterstoßen „und über ihm Gelächter.“ Aber noch viel beleidigender in der Szene mit Amalia. Wie widerwärtig ist Karls Versuch, die Räuber dadurch zum Nachgeben zu bewegen, daß er der Unglücklichen, die halb entseelt auf einen Stein niedergesunken ist, den Busen entblößt und die Banditen durch den Anblick ihrer Schönheit rühren will; ja, als er sie nun doch ersticht, klatschen die Räuber lärmend in die Hände und rufen ihm „Bravo! bravo!“ zu; und Amalia muß auf seine Frage, ob der Tod von Bräutigams Hand nicht süß gewesen sei, noch „sterbend im Blut“ antworten: „Süße!“ Zum Schluß sagt er zu den Räubern: „Gehet hin und opfert eure Gaben dem Staate. Dienet einem Könige, der für die Rechte der Menschheit streitet,“ worauf die sämtlichen Räuber, die ihn eben ausgehöhnt und beklatscht haben, je nachdem er ihnen gefiel oder nicht, „langsam und bewegt von der Bühne gehen.“ Es scheint, daß sie insgesamt plötzlich gute Bürger werden. Das alles ist von einer Unwahrheit der Empfindung, gegen welche die alte Fassung sehr wohlthuend absticht.

Aber noch schlimmer ist, daß Schiller augenscheinlich die richtige Beurteilung Karls, die sonst im Drama so klar hervortritt, verloren hatte; die Bewunderung für sein eigenes Geschöpf riß ihn dahin. Auch kann ich mich dem Eindruck nicht entziehen, daß sich ihm gewisse Züge des Fiesko, der damals in seinem Kopfe reifen mochte, mit dem Räuberhauptmann vermischten. Karl spricht in der letzten Szene fast alles „mit Majestät,“ „in majestätischer Stellung,“ „mit gebietender Stimme,“ er tritt den Räubern „mit unbeschreiblicher Hoheit“ entgegen; ganz ähnlich dem Fiesko, der „mit Hoheit unter sie tritt,“ „mit majestätischem Schritt“ im Zimmer einhergeht und „heroisch auf und nieder“ schreitet.

Und doch ginge das alles noch hin, wenn nicht der Dichter auch die sittliche Beurteilung des Charakters seines Helden verschoben hätte. Er läßt ihn mit hochtönenden Worten sein Rächeramt ausüben und sich dabei einen „Bevollmächtigten des Weltgerichts“ nennen, der die höheren Plane der Vorsehung ahnt, die ihn „auf blutvollem Wege zu diesem Ziele“ geführt habe. Als er Schweizer und Kosinsky entläßt, richtet er an den „Vater im Himmel“ empfindungsvolle Ansprache wie ein Mittler zwischen ihm und den gefallenen Sündern. Hierdurch aber wird die Idee des ganzen Stückes geradezu vernichtet. Karl muß inne werden, daß er unrecht hat, er muß vollständig von dieser beschämenden Einsicht durchdrungen sein; nicht das mindeste mehr von seinem eitlen Wahn, als Werkzeug einer höheren Gerechtigkeit handeln zu können, wenn er dem leidenschaftlichen Trieb seines trotzigen Herzens folgt, darf in ihm lebendig bleiben. Wenn er hier wirklich zum Schluß „ein Bevollmächtigter des Weltgerichts“ ist, wie er immer knabenhaft geprahlt hat, so bestätigt ja der Dichter den Irrtum seines Helden ausdrücklich und recht feierlich. So fehlen denn auch hier, bezeichnend genug, jene vorher angeführten Worte, welche die wahre Idee des Stückes zum starken und ergreifenden, wenn auch noch immer von der Persönlichkeit des Helden gefärbten Ausdruck bringen: „O über mich Narren, der ich

wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten!" u. s. w. Das Stück ist vollständig verstümmelt.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1.

„Alles, alles — mein Sohn, du ersparst mir die Krücke."

Der Alte will sagen: wenn es einmal so schrecklich mit meinem Sohne steht, so bringst du durch unverhüllte Mitteilung mir den willkommenen Tod, ersparst mir ein sieches Alter, in dem ich an der Krücke gehen müßte.

„O! er (der Kummer) hat mich zu einem achtzigjährigen Manne gemacht."

Der Alte ist demnach noch nicht achtzig Jahre alt; der Kummer, sagt er, habe ihn frühzeitiger altern lassen. In der Theaterbearbeitung V 6 redet ihn Karl „Sechzigjähriger!" an. Doch macht seine ganze Persönlichkeit im Stücke ohne Zweifel den Eindruck eines Hochbetagten.

„Franz. Nicht anders, als ob sie (die Natur) bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte."

Dies ist nach Joachim Meyer eine im Schwäbischen gangbare Redensart für: Defekte in der Kasse haben. Also etwa: die Natur war nicht mehr recht zahlungsfähig, daher das Deficit meiner natürlichen Ausstattung.

„Sie setzte uns nackt und armselig ans Ufer dieses großen Oceans Welt."

Ähnlich das Bild in den Künstlern: „An des Lebens ödem Strand," welches, wie Imelmann (Die Künstler. Berlin 1875) bemerkt, auf Lessing zurückgeht; Nathan V 3 „Der auf des Lebens öden Strand den Block geflößt" u. s. w. Schlecht



wähnte, die Welt durch Greuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten!" u. s. w. Das Stück ist vollständig verstümmelt.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1.

„Alles, alles — mein Sohn, du ersparst mir die Krücke."

Der Alte will sagen: wenn es einmal so schrecklich mit meinem Sohne steht, so bringst du durch unverhüllte Mitteilung mir den willkommenen Tod, ersparst mir ein sieches Alter, in dem ich an der Krücke gehen müßte.

„O! er (der Kummer) hat mich zu einem achtzigjährigen Manne gemacht."

Der Alte ist demnach noch nicht achtzig Jahre alt; der Kummer, sagt er, habe ihn frühzeitiger altern lassen. In der Theaterbearbeitung V 6 redet ihn Karl „Sechzigjähriger!" an. Doch macht seine ganze Persönlichkeit im Stücke ohne Zweifel den Eindruck eines Hochbetagten.

„Franz. Nicht anders, als ob sie (die Natur) bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte."

Dies ist nach Joachim Meyer eine im Schwäbischen gangbare Redensart für: Defekte in der Kasse haben. Also etwa: die Natur war nicht mehr recht zahlungsfähig, daher das Deficit meiner natürlichen Ausstattung.

„Sie setzte uns nackt und armselig ans Ufer dieses großen Oceans Welt."

Ähnlich das Bild in den Künstlern: „An des Lebens ödem Strand," welches, wie Imelmann (Die Künstler. Berlin 1875) bemerkt, auf Lessing zurückgeht; Nathan V 3 „Der auf des Lebens öden Strand den Block geflößt" u. s. w. Schlecht

ist das Komma nach Ozeans, das sich seit dem „Theater“ 1806 in mehreren Ausgaben findet (Körner und Joachim Meyer).

I 2.

Daß Spiegelberg dem Karl Moor zweimal die Lektüre des jüdischen Geschichtsschreibers Josephus empfiehlt, deutet schon auf seine geheimen Pläne für die Aufrichtung des jüdischen Königreichs in Jerusalem. Schillers Lehrer Professor Abel, dessen Aufzeichnungen in Viehoffs Bearbeitung von Hoffmeisters Leben Schillers teilweise mitgeteilt sind, erzählt, daß der Gedanke, nach dem gelobten Lande zu wandern und das Judenkönigtum zu erneuern, in der That in dem Kopfe eines Schülers der Militärakademie, den Schiller seiner schlechten Gesinnung wegen tief verachtete; gespukt habe; der drollige Zug ist also der Wirklichkeit entlehnt. Ob darum anzunehmen, daß überhaupt die Gestalt Spiegelbergs diesem Taugenichts nachgebildet sei, ob derselbe, wie Boxberger ernstlich versichert, Karl Kempff geheißen habe, weil über einen Mitschüler dieses Namens Schiller sehr ungünstig urteilt (Goedeke I, S. 12. 16); ob auch der Zug mit dem Sprung über den Graben auf diesen zurückzuführen sei, weil ja Schiller in jenem Jugendurteil dem erwähnten Kempff gute Gaben für Leibesübungen zuspricht; oder ob das Urbild Spiegelbergs vielmehr, wie Düntzer noch scharfsinniger vermutet, mit Vornamen Moritz geheißen habe, da Spiegelberg der einzige unter den Räubern sei, der öfter mit Vornamen angeredet werde, alle diese bemerkenswerten Fragen werden wohl ihrer vollen wissenschaftlichen Lösung vergeblich harren, — zum Glück sind sie auch allerdings für das Verständnis des Dichters nicht gerade von entscheidender Bedeutung.

„Dafür nimmt man jetzt die Flamme von Verlappenmehl — Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet.“

Bärlapp oder Bärenlapp ist ein moosartiges Farrenkraut, dessen Samen das sogenannte Druden- oder Hexenmehl, auch Streumehl ist, mit dem man auf dem Theater die Blitze nach-

machte. So führt z. B. Sanders aus Wieland an: „Seine Blitze sind nur von Bärlappen."

„Das ist ja recht alexandrinisch geflennt."

Hindeutung auf die alexandrinischen Gelehrten, welche den großen Geistern der Vorzeit nicht gleichkommen, sondern nur „Phrases aus ihnen fischen" und sie „exponieren" konnten.

„Aufstreich" ist bekanntlich der deutsche Ausdruck für Auktion. Dasselbe Wort braucht weiter unten Grimm, während Spiegelberg in seiner Erzählung von der „großen Hundsleiche" den Ausdruck „Abstreich" von einer Ausbietung an den Mindestfordernden („Submission") anwendet.

„Ein Graben, der, wie wenig, seine acht Schuh breit war."

„wie wenig" bedeutet: wie es noch wenig behauptet ist (im Vergleich mit der Wirklichkeit) d. h. welche Angabe noch gering ist; also dem Sinne nach gleich: gering gerechnet, wenigstens.

„Spiegelberg, wird der König sagen, du hättest die Östreicher durch ein Knopfloch gejagt."

Die Worte setzen nicht notwendig voraus, daß augenblicklich Krieg herrsche. Die Szene spielt im Anfang Mai 1756, Friedrichs Angriff erfolgte erst Ende August desselben Jahres. Spiegelberg kann sich ganz gut auf die früheren Kriege beziehen, oder auch an die Wahrscheinlichkeit eines neuen denken.

„Im Gallioten-Paradies das ganze Eisen-Magazin Vulkans hinterherschleifen."

d. h. als Sträfling auf der Galeere schwere Eisenketten schleppen müssen.

„Wie's wirklich Mode ist."

Wirklich für gegenwärtig ist häufiger Sprachgebrauch in Schillers Jugendschriften. So I 1 „Wenigstens kenne ich nichts über dem was er wirklich erreicht hat." II 1 „Und wir vermögen doch wirklich die Bedingungen des Lebens zu verlängern." IV 2 „Dies Bild linker Hand ist der Sohn des Grafen, der

wirkliche Herr." — Fiesko II 17 „Und was ist wirklich Ihres Pinsels Beschäftigung?"

I 3.

„Und wär' der leidige Unterschied von außen nicht, wobei leider freilich Karl verlieren muß, wir würden zehnmal verwechselt."

Man sollte für „Karl" Franz oder ich erwarten, oder aber für „verlieren" gewinnen. Wirklich hat die Mannheimer Handschrift der Theaterbearbeitung „ich," während in der gedruckten Theaterbearbeitung die Stelle fehlt. Düntzer meint, „Karl" sei ein Druckfehler für Franz. Aber es wäre auffallend im höchsten Grade, daß in sämtlichen Ausgaben, von der ersten bis zur letzten, der Widersinn stehen sollte, darunter doch solche, die sonst vor „Verbesserungen" und „Konjekturen" nicht zurückschreckten, wie das „Theater," Körners und Meyers Ausgabe. Sollte sich nicht doch ein Sinn in der Überlieferung finden lassen? Man braucht nur das „wobei" so zu verstehen, daß es sich auf den ganzen voraufgehenden Satz, einschließlich der Negation bezieht, so ergiebt sich ein befriedigender Zusammenhang: eine Aufhebung des Unterschiedes, oder eine Herstellung der Gleichheit zwischen beiden Brüdern würde ein Verlust für Karl sein, sofern er dann nicht mehr der einzig schöne und liebenswürdige wäre. Der Gedanke ist demnach etwa so zu umschreiben: wäre dieser leidige Unterschied nicht, eine Annahme freilich, die leider für Karl notwendig einen Verlust in sich schließt, so würden wir fortwährend verwechselt werden. Das „leider" ist dabei dem hämischen Charakter des Redenden durchaus angemessen.

„Wenn unsere Liebe in einer Vollkommenheit zusammentraf"

d. h. sich in der Neigung zu einer und derselben vollkommenen Persönlichkeit, nämlich zu Amalia, vereinigte. — Auffallend ist auch das folgende: „Und wenn die Liebe die nämliche ist, wie könnten ihre Kinder entarten?" Franz will beweisen, daß er ganz so wie Karl sei, „sein Echo, sein Ebenbild." Er führt deshalb Neigungen an, die ihnen gemeinsam sind, so zu den

Blumen, zur Musik; endlich als höchsten Beweis ihre Liebe zu derselben Geliebten. Ist dem so, sagt er, daß unsere Liebe die gleiche ist, so können auch wir nicht verschieden sein, keiner von uns kann entarten d. h. aus der Art schlagen. Er bezeichnet also sich und den Bruder als Kinder der Liebe, da sie ganz von dieser beherrscht sind, gleichsam durch sie erst leben.

II 1.

„Nimm dieses Packet. Hier findest du deine Kommission ausführlich. Und Dokumente dazu, die den Zweifel selbst glaubig machen sollen."

Franz hat soeben erst vor unsern Augen nach vielfachen Erwägungen anderer Maßnahmen den Plan ersonnen, durch Schreck d. h. durch die fälschliche Nachricht von Karls Tode auf den Vater zu wirken, als Hermann ganz zufällig, wie ein „deus ex machina," zu ihm tritt; unmöglich kann er also schon vorher sich die Einzelheiten für die Ausführung dieses Planes überlegt haben. Es ist demnach völlig unverständlich, wo plötzlich dies Packet mit genauen Anweisungen und Dokumenten herkommt. Die Unzuträglichkeit ist um so auffallender, als sie ganz unnötig war. Franz konnte mit Hermann abgehen und dabei sagen, er wolle ihm genauere Instruktionen noch geben.

II 2.

„So sah er, als er ins sechzehnte Jahr ging."

Da das Bild, wie nachher gesagt wird, von Amalia herrührt, so kann man sich billig wundern, in wie jungen Jahren diese, die doch jedenfalls ein paar Jahre jünger sein wird, schon so den Pinsel führte. — Über das Lebensalter, in welchem wir uns die Hauptpersonen des Stückes zu denken haben, sind die Andeutungen spärlich. Karl sagt IV 2 zu Amalia: „Sie können nicht dreiundzwanzig Jahre alt sein." Gehen wir davon aus, so müßte sie, da seit Karls Entfernung über sieben Jahre vergangen sind, sechs nach I 1 und eines seit Beginn des Stückes, damals sechzehn gewesen sein; und nehmen wir Karl zwei Jahre älter, so wäre er mit achtzehn zur Universität gegangen

und am Schluß des Dramas fünfundzwanzig Jahre alt. Solche Berechnungen sind an sich von gar keinem Belang, nur hat es immerhin eine gewisse Bedeutung sich zu überzeugen, daß die gelegentlichen Andeutungen keinen Widerspruch bilden.

„Amalia (auffahrend). Er lebt? lebt? du kennst ihn? wo ist er? wo, wo? (will hinwegrennen).“

Man muß Düntzer recht geben, der bemerkt, daß nach der Ankündigung einer „schrecklichen Botschaft“ Amalia durch die Aussage des Boten, er habe Karl gekannt, mit Besorgnis erfüllt werden müsse: „Stattdessen fragt sie, ob er lebe, ja sie hält dies gleich für so gewiß, daß sie ihn draußen vermutet und zu ihm rennen will, was sie aber unterläßt, obgleich sie von niemand zurückgehalten wird.“

„Franz. Habt ihr genug um euern Sohn geweint? Soviel ich sehe, habt ihr nur einen.“

Düntzer erklärt: der alte Moor muß sich von Franz „den Vorwurf gefallen lassen, er scheine nur einen Sohn zu haben, da er um diesen so weine.“ Aber hierbei fällt erstens das Präsens auf, da er ja eben diesen Sohn nicht mehr hat; und zweitens braucht man die Wendung „soviel ich sehe“ schwerlich in diesem Sinne für das einfache scheinen. Eher hielte ich es für möglich, daß Franz sagen wollte: ich denke doch, ihr habt jetzt nur einen Sohn, nämlich mich; weint also nicht soviel um den, den ihr gar nicht mehr habt. Aber geschraubt und dem Zusammenhang nicht recht entsprechend ist auch dies. Dagegen wäre alles in schönster Ordnung, wenn man das „nur“ in noch ändern dürfte: was weint ihr so um euren Sohn? Ihr thut ja, als wär' es euer einziger; ihr habt doch, sollte ich denken, noch einen. Nun paßt auch die Antwort des Alten vortrefflich, die sich vorher gar nicht recht anschließen wollte: „Jakob hatte der Söhne zwölf, aber um seinen Joseph hat er blutige Thränen geweint.“ Groß ist die Änderung ja nicht, aber freilich steht „nur“ in allen Ausgaben ohne irgend eine Abweichung, und auch von den Herausgebern und Erklärern scheint noch niemand Anstoß genommen zu haben.

II 3.

„Bringst ja Rekruten mit, einen ganzen Trieb.“

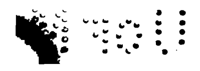
„Trieb“ ist das zusammengetriebene Vieh, Herde, so bei Uhland im Grafen Eberhard: „Nächt ist in unsern Trieb der gleißend Wolf gefallen.“ Daher allgemeiner von einer Schar z. B. in Schillers Gedicht vom Grafen Eberhard: „Rasch um ihn her der Helden Trieb.“

„Ich hatte nichts als diesen Stab, da ich über den Jordan ging.“

Spiegelberg bleibt auch mit diesen Worten Jakobs (1. Mose 32, 10) in seiner Lieblingsidee, indem er sich mit den Juden vergleicht. So weiter unten in seiner lächerlichen Angst, sogar mit leiser Nachahmung des jüdischen Dialekts in der Wortstellung: „O warum bin ich nicht geblieben in Jerusalem.“*)

Über die Anzahl der Räuber sind die Angaben nicht übereinstimmend. Spiegelberg beziffert hier die von ihm Geworbenen auf achtundsiebzig; diese kommen doch zu der bisherigen Bande Moors hinzu, denn Razmann sagt: „Moritz, du wirst dem Hauptmann mit deinen Rekruten willkommen sein.“ Trotzdem aber giebt nachher Razmann die Zahl der ganzen Bande, die sich gegen die Soldaten zu wehren hat, nur auf achtzig an, und diese Angabe ist so genau, daß Karl Moor dem Pater gegenüber sagt: „Hier stehen neunundsiebzig, deren Hauptmann ich bin.“ Wollte man etwa die achtundsiebzig hier so verstehen, daß Spiegelberg gleich die Gesamtzahl der durch seine Werbungen verstärkten Bande angäbe (und dabei außer dem Hauptmann sich selbst nicht einrechnete), so widerspricht der Wortlaut: „Und jetzt sind unser achtundsiebzig, meistens ruinierte Krämer, rejizierte Magister und Schreiber;“ das geht doch augenscheinlich nur auf seine „Rekruten.“ Oder wollte man denken, diese wären nachher nicht dabei und nur die eigentliche Bande Moors kämpfe

*) Über die außerordentlich zahlreichen Anlehnungen unseres Stückes an die biblische Sprache vgl. Boxberger, „Die Sprache der Bibel in Schillers Räubern.“ Erfurt 1867.



den großen Kampf, so wüßte man wieder nicht, wo die ersteren bleiben; denn anfangs sind „Räuberhaufen" auf der Bühne, die Razmann ausdrücklich als Spiegelbergs „Rekruten, einen ganzen Trieb," bezeichnete. Wie es sich der Dichter gedacht hat, weiß ich nicht.

Was im übrigen den Zusammenhang betrifft, so halte ich es nicht für richtig, wenn Düntzer annimmt, Spiegelberg treffe hier zum erstenmale nach „elfmonatlicher Trennung" mit den Freunden zusammen; er meint nämlich, jener habe sich am Schluß der Szene I 2 von Moors Bande völlig getrennt, oder vielmehr sich ihnen gar nicht angeschlossen und sei bisher allein herumgezogen. Aber abgesehen von der Ungenauigkeit der Zeitangabe (denn seit I 2 sind nicht elf, sondern etwa vierzehn Monate verflossen; vgl. oben S. 65), ist diese Annahme nicht begründet. Wir hätten ja alsdann zwei verschiedene Räuberbanden, und Spiegelberg wäre der Hauptmann der einen, wovon nirgends etwas steht. Vielmehr ist er damals, wenn auch voll Neid und Ingrimm, den andern gefolgt, und der Anfang unserer Szene, seine Begrüßung durch Razmann ist so zu verstehen, daß er nur für einige Zeit auf eine Werbefahrt ausgezogen war; dieselbe muß allerdings mehrere Monate gedauert haben und er muß sich in dieser Zeit mit seinen frechen Gaunereien und seinem Menschenfang einen Namen gemacht haben. Daß er aber dabei durchaus zu Moors Bande gehört, zeigt z. B. die Art, wie er selbst und wie Razmann zu ihm von dem „Hauptmann" spricht, vor dem er sich fürchtet und seine schändlichen Streiche verstecken möchte; ebendasselbe beweisen Moors Worte nach Schufterles Ausstoßung: „Es sind noch mehr unter euch, die meinem Grimm reif sind. Ich kenne dich, Spiegelberg." So kann auch Razmann bei der Erzählung der greulichen Geschichte im Cäcilienkloster ausrufen: „Daß mich der Donner da weghatte!" Er bedauert, damals zufällig nicht mit seinem Kameraden mitgezogen zu sein, was bei Düntzers Annahme ganz unmöglich; auch erwähnt Spiegelberg als Genossen jenes Vorfalls den Räuber Grimm, welcher nachher

unter Rollers Befreiern mitkommt. Dies braucht nun nicht, wie Düntzer will, ein „sonderbares Versehen" des Dichters zu sein, sondern erklärt sich dadurch, daß Grimm eben schon etwas früher zur Hauptbande zurückgekehrt ist. Infolge derselben Voraussetzung erklärt es Düntzer auch für „völlig unbegreiflich," daß Roller und Schweizer hinter der Szene nicht nur die Namen Razmann und Schwarz rufen, sondern auch Spiegelberg, „der sich vor elf Monaten von ihnen getrennt hat und von dessen Rückkunft sie noch nichts wissen können," sowie für „auffallend," daß Schweizer über das Abenteuer mit den nackten Nonnen spotte, da doch Spiegelberg dies nur Razmann erzählt habe. Ebenso scheint es ihm sehr „merkwürdig," daß weder Moor noch ein anderer Spiegelberg irgendwie auf seine Rückkunft anreden und nur Roller ihm zuruft: „Du auch wieder da, Moritz? Ich dachte dich wo anders wieder zu sehen." Aber gerade dies macht ja die Situation besonders deutlich. Moor und die übrigen wissen bereits, daß Spiegelberg zurück ist; es werden etliche, wie Grimm, vorausgeeilt sein und gemeldet haben, daß er mit „Rekruten" komme, auch dies und jenes von seinen feinen Streichen zum besten gegeben haben; Roller dagegen, der seit drei Wochen gefangen sitzt, weiß es natürlich noch nicht, daher er ihn begrüßt, aber gar nicht wie einen bisher Getrennten oder Abtrünnigen, den er seit jener Szene in der „Schenke an den Grenzen von Sachsen" zum erstenmal wiedersähe, sondern wie einen täglichen Kumpan, der etwa ein paar Monate fort war. Auch die späteren Andeutungen stimmen hiermit überein. Denn IV 5 sagt Spiegelberg zu Razmann, daß sie dem Hauptmann wie Leibeigene dienen müßten, habe ihm „niemals gefallen" und „schon Jahre dichte er darauf, daß es anders werden solle," Ausdrücke, die sich in Bezug auf die vierzehn bis funfzehn Monate, seitdem sie Räuber sind, wohl verstehen lassen, unmöglich aber, wenn er erst seit etwa acht Tagen dabei ist; ebenso Schweizers Wort: „Die Bestie ist dem Hauptmann immer giftig gewesen." Selbstverständlich urteilt auch hier wieder Düntzer, dies „stimme nicht dazu, daß Spiegelberg erst

ganz neuerdings zur Bande zurückgekommen sei.“ Sobald man aber jene Voraussetzung fallen läßt, so schwinden alle diese „Widersprüche,“ die sich freilich nach Düntzer „nur durch die Annahme erklären lassen, daß nach dem früheren Plane Spiegelberg doch bei der Bande geblieben war und das ganze lange Gespräch zwischen ihm und Razmann einer der späteren Zusätze ist.“

„Deliziöse Bursche, sag' ich dir, wo als einer dem andern die Knöpfe von den Hosen stiehlt.“

Das Wörtchen „als“ hat hier nichts mit der vergleichenden Partikel (als aus also) zu thun, sondern ist ein aus „alles“ verkürzes Adverbium. In Süd- und Westdeutschland hat sich „die Volkssprache ein solches als lebendig erhalten und legt ihm etwa den Sinn von immer, gewöhnlich, zuweilen oder eben bei, doch ohne Nachdruck, so daß man es fast dem enklitischen halt anderer Gegenden an die Seite setzen dürfte“ (Grimm im Wörterbuch). So auch Kabale und Liebe I 1 „die wunderhübsche Billeter, die der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben thut.“

„Vierzig Gebirge brüllen den infernalischen Schwank in die Rund' herum nach.“

Daß Roller die entsetzliche Feuersbrunst einen „infernalischen Schwank“ d. h. einen höllischen Spaß nennt, ist verständlich; schon oben sagte Schweizer: „Es war ein Spaß, der sich hören läßt.“ Aber was sollen die vierzig Gebirge? Ich denke, vierzig steht als runde Zahl: alle Berge ringsum hallen den Donner des Pulverturms nach und verstärken dadurch den fürcherlichen Eindruck. So sagt Razmann vorher, als man den Knall hörte: „Es war gedonnert.“ Düntzers Erklärung verstehe ich nicht: „Aus dem Brand an dreiunddreißig Ecken (ein runder Ausdruck der Vielheit) macht Roller vierzig Gebirge.“

„Nebenher hatten unsere Kerls das gefundene Fressen, über den alten Kaiser zu plündern.“

Man sagt mundartlich: auf den alten Kaiser hinein leben, auf den alten Kaiser los zehren, zechen, sündigen u. ähnl., d. h.

ins Gelag hinein, ohne an Bezahlung, an Verantwortung zu denken. Es liegt wohl der Sinn zu Grunde, daß der alte Kaiser so gutmütig sein wird, keine Rechenschaft zu fordern. Auffallend ist hier freilich die Präposition „über."

Das Selbstgespräch Moors nach Schufterles Ausstoßung, in welchem er zum erstenmale an seinem Rächeramt irre wird, ist für die psychologische Entwicklung des Charakters von großer Bedeutung; seine spätere Stimmung III 2 wird um vieles ergreifender, wenn hier schon einmal solche Regung in ihm aufgestiegen ist, die freilich im Getümmel des Kampfes, der seine Heldenkraft beflügelt, zunächst wieder erlischt. Absichtlich hat ihm der Dichter dabei noch die volle, unerschütterte Selbstüberhebung gelassen, die uns zeigt, daß hier von einer wirklichen Umkehr noch keine Rede sein kann. „Höre sie nicht," sagt er, „Rächer im Himmel! — was kann ich dafür? Was kannst du dafür, wenn deine Pestilenz, deine Wasserfluten den Gerechten mit dem Bösewicht auffressen?" Diese, man möchte sagen naive Gleichsetzung des eigenen gesetzlosen Thuns mit Gottes Vorsehung ist ein Zug der Charakterzeichnung, der gerade hier unübertrefflich ist. Unbegründet ist es daher, wenn Düntzer meint, die „Sinnesänderung komme hier entschieden zu früh." Richtig ist ja, daß die letzten Worte: „Hier entsag' ich dem frechen Plane" u. s. w. und seine Absicht zu fliehen zu weit gehen. Indes dies muß eben als ein etwas zu starker Ausdruck des augenblicklich ihn ergreifenden Ekels an den schimpflichen Genossen aufgefaßt werden. Daß Schillers Jugendhelden etwas heißeres Blut und beweglicheren Entschluß haben als andere Menschenkinder, erfahren wir ja hier nicht zuerst. Es ist derselbe Karl Moor, der z. B. IV 2 dem treuen Schweizer, der nur „Wohin?" fragt, ein heftiges „Verräter!" zudonnert und ihm unmittelbar darauf mit „Bruderherz!" um den Hals fällt. Jedenfalls ist es ungerechtfertigt, wenn Düntzer auch hier seinen Lieblingsgedanken von den späteren Zusätzen vorbringt und bemerkt: „Der ganze Zusammenhang der Handlung zeigt, daß dieses Selbstgespräch hier durchaus fremdartig ist; es

gehört unzweifelhaft (!) zu den späteren unglücklichen Eindichtungen; ursprünglich wird unmittelbar auf Moors Drohung die Nachricht von der Verfolgung, vielleicht durch Schufterle, erfolgt sein.“ Meint ihr? Was ihr nicht alles wißt!

„Blaustrümpfe“ nannte man scherzweise an manchen Orten die Polizeidiener oder Häscher. Der „höllische Blaustrumpf“ ist demnach der Teufel.

„Wie man der Großen am bittersten spottet, wenn man ihnen schmeichelt, daß sie die Schmeichler hassen.“

Augenscheinlicher Anklang an Decius' Worte in Shakespeares Julius Cäsar II 1: „Doch sag' ich ihm, daß er die Schmeichler haßt, bejaht er es, am meisten dann geschmeichelt.“ Ähnlich läßt Goethe im Tasso I 1 die Prinzessin auf das Wort Leonorens, daß die Schmeichelei sich vergebens an ihr Ohr schmiege, erwidern: „Du solltest dieser höchsten Schmeichelei nicht das Gewand vertrauter Freundschaft leihen.“

III 1.

„Ach! wie mir wohl ist! Jetzt kann ich frei atmen.“

Dasselbe Gefühl der Befriedigung und Befreiung nach einem heftigen leidenschaftlichen Ausbruch empfindet Maria Stuart III 5:

„O wie mir wohl ist, Hanna! endlich, endlich! —
Wie Bergeslasten fällt's von meinem Herzen,
Das Messer stieß ich in der Feindin Brust!“

III 2.

Zu Moors Schilderung von „diesem bunten Lotto des Lebens“ vergleicht Boxberger das Gedicht „Spiel des Lebens,“ welches jedoch nur entfernte Ähnlichkeit bietet. Dagegen klingen die Verse aus der „Elegie auf den Tod eines Jünglings“ an unsere Stelle an: „Über dir mag auch Fortuna gaukeln“ u. s. w., vergl. besonders den Schluß der Strophe:

„Dieser ungestümen Glückeswelle,
Diesem possenhaften Lottospiel,

Diesem faulen fleißigen Gewimmel,
Dieser arbeitsvollen Ruh,
Bruder, diesem teufelvollen Himmel
Schloß dein Auge sich auf ewig zu."

Zu Moors Worten: „Nimmer mit köstlichem Säuseln meinen brennenden Busen kühlen" führt man Klopstocks Messias 3, 102 an: „In stillen Düften und kühlendem Säuseln;" und zu „Traure mit mir, Natur!" Werthers Worte in seinem letzten Briefe: „So traure denn, Natur! dein Sohn, dein Freund, dein Geliebter naht sich seinem Ende."

„Den Marschall von Sachsen."

Graf Moritz von Sachsen war seit 1746 Marschall aller französischen Armeen. Daß derselbe über den Ganges gejagt werden soll, ist bloß eine „lustige Übertreibung," wie Düntzer bemerkt.

Was ein „dreispitziger Degen" ist, den sich Kosinsky in seiner Wut gewählt hat, weiß ich nicht. Es soll wohl nur eine Steigerungsform sein: ein sehr spitzer, ein dreifach spitzer Degen. Durch die Änderung „dreischneidiger," die in einzelnen Ausgaben (ohne kritischen Wert) steht, wird nichts geholfen.

„Und damit in aller Jast in des Ministers Haus."

„Jast" ist schwäbisch für Hitze, Zorn. Die Konjektur „Hast," die sich im „Theater," bei Körner und Meyer findet, und die allerdings sehr nahe lag, ist hiernach unrichtig. Die Ausgabe von 1782 hatte das Wort durch „Furie" ersetzt.

IV 2.

„Wie? Achtzehn Jahre nicht mehr gesehen, und noch —"

Man muß, um dies möglich zu finden, annehmen, daß Karl, der, wie oben zu II 2 bemerkt, kaum älter als fünfundzwanzig Jahre sein kann, durch das wilde Leben und durch absichtliche Verlarvung erheblich älter erscheint als er ist; dadurch ist die Gefahr der Erkennung bedeutend vermindert.

„Bin ich doch ohnehin schon bis an die Ohren in Todsünden gewatet, daß es Unsinn wäre zurückzuschwimmen.“

Shakespeares Macbeth III 9, in der Übersetzung von Eschenburg: „Ich bin so tief ins Blut hineingestiegen, daß wenn ich itzt nicht weiter fortwaten wollte, der Rückweg ebenso gefährlich wäre als der Durchgang.“

IV 5.

„Morgen hangen wir am Galgen,
Drum laßt uns heute lustig sein.“

Mit Recht erinnern die Erklärer hier an andere Schillersche Stellen, die denselben Gedanken, freilich in edlerer Form aussprechen. Am ähnlichsten ist im Siegesfest:

„Morgen können wirs nicht mehr,
Darum laßt uns heute leben.“

Jes. 22, 13: „Lasset uns essen und trinken, wir sterben doch morgen.“

„Warst du nicht die Memme, die anhub zu schnadern“ u. s. w.

schnadern, schnattern steht hier für klappern, vor Furcht mit den Zähnen. So in Goethes „Schwager Kronos:“ „Entzahnte Kiefern schnattern.“

„Es ist Mitternacht.“ — „Wohl bald vorüber.“

Die Zeitbestimmung ist ungenau. Vor kurzem sagte Schweizer: „Es wird Nacht,“ danach brauchte es wenigstens jetzt noch nicht so spät zu sein. Es folgt nun Moors Römerlied, dann, nachdem er „tiefdenkend auf- und niedergegangen,“ sein ziemlich langer Monolog; dann heißt es: „Es wird immer finsterer,“ was doch so lange nach Mitternacht, zumal im Hochsommer, unwahrscheinlich ist; und endlich kommt Hermann und sagt nun erst ausdrücklich: „Zwölf schlägt's drüben im Dorf.“

Der Monolog „Wer mir Bürge wäre?“ stellt die Überlegung eines starken Gemüts vor dem Entschluß des Selbstmordes ergreifend und höchst folgerichtig dar: der erste Grund, der ihn schrecken könnte, ist der Gedanke, daß „alles aus wäre

mit diesem letzten Odemzug, aus wie ein schales Marionetten-spiel." Widerlegt wird ihm dies durch den Glückseligkeitstrieb und die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen. — Aber zweitens kann das Jenseits selbst Schrecken in sich enthalten; hier ist das erste der Gedanke an die „Geister seiner Erschlagenen." Nein, antwortet er, ich werde nicht zittern; denn meine Thaten sind ja nur Glieder einer unzerbrechlichen Kette des Schicksals. — Bebt er also auch davor nicht, so graut doch dem Menschen vor dem „fremden, nie umsegelten Lande;" aber auch dieses Gedankens wird er Herr: so lange mir nur „dieses mein Selbst getreu bleibt," mag das namenlose Jenseits sein wie es will: ich bin mein Himmel und meine Hölle. — Mein Selbst aber, so bringt er nun diese Gedankenreihe zum Abschluß, muß mir treu bleiben. Mag man drüben durch immer neue Schauplätze des Elends geführt werden, ich muß den jenseits gewobenen Lebensfaden ebenso leicht zerreißen können wie diesen: „du kannst mich zu nichts machen — diese Freiheit kannst du mir nicht nehmen." — Hiermit sind alle Gegengründe zurückgewiesen und er „lädt die Pistole." Aber gerade auf diesem höchsten Punkte des Entschlusses schlägt der Gedanke sehr natürlich in sein Gegenteil um: das starke Bewußtsein der Freiheit seines Entschlusses, zeigt ihm zugleich, daß Selbstmord Feigheit ist; er will nicht aus Furcht eines qualvollen Lebens sterben: „Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden."

Im folgenden hält Hermann den plötzlich vortretenden Räuber Moor offenbar für Franz. Die Brüder müssen also trotz ihrer sonstigen Verschiedenheit in der Stimme Ähnlichkeit haben, so daß bei der völligen Finsternis die Verwechslung glaubhaft ist.

„Schweizers Würgengel, kommt!"

Er ruft die Räuber an, die ihn begleiten sollen, unter ihnen, wie V 1 zeigt, Grimm und Schwarz. Er hat sie auf Moors Befehl: „Lies dir die Würdigsten aus der Bande"

durch Blick oder Wink bezeichnet. Seltsam, daß Düntzer die Worte mißversteht. Er bemerkt, „Schweizers“ sei der „sogenannte Appositionsgenetiv,“ muß also „Würgengel“ für den Nom. Sing. halten. Daß dies sprachlich unmöglich ist, leuchtet ein; oder man müßte z. B. statt „der Räuber Moor“ sagen können: Moors Räuber. Daß das Komma in allen Ausgaben bis 1812 (Körner) fehlt, ist ohne Bedeutung. — Zum Überfluß macht die Mannheimer Theaterhandschrift die szenische Bemerkung: „Zu einigen von den Banden.“

V 2.

„Wofür hab' ich ihn denn umgebracht?“

Die Worte bedeuten: wofür werde ich ihn dann umgebracht haben, wenn er wirklich mit der Verzeihung des Vaters ins Jenseits hinübergeht?

„Wenn jeder unter euch aufs Blutgerüste ging' — —, daß die Marter elf Sommertäge dauerte, es wiege diese Thränen nicht auf.“

Der Konjunktiv „wiege“ giebt keinen befriedigenden Sinn. Die dritte Auflage (1799) änderte dafür „wöge,“ Körner „wiegte,“ Boxberger schreibt „wiegt.“ Das natürlichste ist jedenfalls „wöge,“ und da so zu Schillers Lebzeiten gedruckt worden ist, könnte man sich wohl dabei beruhigen.

Schließlich stelle ich noch einige der mundartlichen, meist schwäbischen Ausdrücken, denen ich nichts als die Bedeutung hinzuzufügen habe, hier zusammen: I 2 schmollen (lächeln; auch IV 1), düsseln (auf etwas sinnen, brüten). — II 1 glosten (glimmen). — II 3 Weidenstotzen (Weidenstumpf), hebt (hält: „bis ihm kein Hemd mehr am Leibe hebt“), verrätschen (verplaudern, verraten), wegbixen (in die Hosen stecken, stehlen). — IV 3 verwettern (zerschlagen), Öhrn (Hausflur). — IV 5 mast (fett), sich brennen (sich irren, sich schneiden), etwas an der Kunkel haben (vorhaben).

2. Die Verschwörung des Fiesko.

1. Gang der Handlung. Wie in den Räubern, so hat es Schiller auch im Fiesko verstanden, nicht allein mit raschem Griff und sicherer Hand uns mitten in die Situation hineinzureißen, sondern auch, indem er uns mit den vorliegenden Verhältnissen und den Hauptpersonen bekannt macht, uns zugleich das dramatisch Fortschreitende und Drängende dieser Situation fühlbar zu machen. Wir sind zu Anfang des Stückes in Fieskos Palast, wo ein rauschendes Fest stattfindet, und lernen in einer ganzen Reihe von Szenen die wichtigsten Personen kennen. Zuerst die Gräfin Fiesko; wir erfahren, daß sie die Liebe ihres Gatten durch die Gräfin Julia zu verlieren glaubt, und hören zugleich aus ihrem Munde, daß Fiesko, der schon als Jüngling so stolz und herrlich dahertrat, als wenn das durchlauchtige Genua auf seinen jungen Schultern sich wiegte, allgemein als der einzige Mann angesehen wird, der im stande sei, Genua von seinen Tyrannen zu erlösen; durch Fieskos Liebe zu der Schwester des Tyrannen scheint diese Hoffnung vernichtet. In scharfer Beleuchtung tritt uns darauf der Charakter des Gianettino Doria entgegen, wir hören fast mit seinen ersten Worten von ihm drei Anschläge, von denen jeder eine Scheußlichkeit ist, die den frechen gewissenlosen Tyrannen, den Verächter des Gesetzes und der Sitte derb kennzeichnet: erstens der Mordplan gegen Fiesko, in welchem er

trotz der umgehängten Maske den gefährlichen Mann wittert; zweitens die Zusage an Lomellino, daß er Prokurator werden soll, eine Verhöhnung der Republik; endlich der Plan gegen Berthas Ehre. Dazwischen sind wir Zeuge, wie Julias eitle und herzlose Seele von den Schmeicheltönen des unwiderstehlichen Mannes gefangen wird, und lernen eine Anzahl vornehmer Genueser kennen, die insgesamt unzufrieden mit den bestehenden Verhältnissen sind und eine gewaltsame Staatsumwälzung herbeiführen wollen. Neben den reinen Charakter des hochgesinnten eisernen Republikaners Verrina und den edlen, jugendfrischen Bourgognino treten Kalkagno und Sacco, die, von niedrigen Trieben geleitet, die Rettung des Vaterlandes zum Deckmantel ihrer eigensüchtigen Wünsche nehmen. Aber keine von allen diesen Personen kann einen Blick in Fieskos Seele thun, er bleibt ihnen allen ein Rätsel und ein Ärgernis. Der Dichter hält sogar auch den Zuschauer ziemlich lange im Dunkel; ja Fieskos jubelnder Ausbruch, als er sieht, daß er die Gräfin Imperiali glücklich ins Garn gelockt hat: „Julia liebt mich! ich beneide keinen Gott“ u. s. w. ist wohl absichtlich zweideutig, freilich nur für den Leser, denn im Tone wird es der Schauspieler unbedingt deutlich machen, daß hier nicht das Feuer einer beglückten Liebe, sondern der Triumf eines arglistigen Feindes zum Ausbruch kommt. Auch ist es zweifellos Schillers Absicht, daß der Zuschauer hier wenigstens eine Ahnung von dem Plane des „höfisch-geschmeidigen und ebenso tückischen“ Helden erhalten solle; denn den Zuschauer wirklich und ernstlich zu täuschen, wäre ein schwerer Fehler des Dramatikers gewesen, während diese Zurückhaltung und Undeutlichkeit die Spannung nur erhöht;*) wirkungsvoll ist daher sein Wort zu dem jungen Bourgognino: „Ich dächte doch, das Gewebe eines Meisters sollte

*) Freilich giebt es sogar Kritiker, die sich täuschen lassen. So versichert Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Litteratur III, S. 31, wer den Gang der Handlung aufmerksam verfolge, werde einsehen, daß „die Doppelleidenschaft zu Leonore und zu Julia ursprünglich ein wesentliches Charaktermerkmal des Helden sein sollte.“

künstlicher sein, als dem flüchtigen Anfänger so geradezu in die Augen zu springen.“ So ahnen wir, daß er, auf den aller Augen gerichtet sind, im Stillen schon gehandelt hat, um im rechten Augenblick die „Larve herabzureißen“ und die Gewitterschwüle, die auf dem Ganzen lagert, mit kühner Faust zu zerreißen. Eine ergötzliche Szene, wie der Meuchelmord des Mohren mißlingt, schließt diese Szenenreihe. — Aber der Dichter will uns auch im ersten Akte noch zeigen, wie Verrina und die Seinen zur That aufgestachelt werden, indem in ihren Tyrannenhaß sich persönliche Empörung mischt, und führt uns deshalb Berthas Entehrung und Verrinas Fluch über die Tochter vor. „Wer wird jetzt noch von kaltem Blut und Aufschub schwatzen?“

Im zweiten Akte wird uns zunächst die Stimmung der Stadt durch den Bericht des Mohren noch weiter vergegenwärtigt; dann fangen die im ersten Akte geplanten Handlungen an, sich in Bewegung zu setzen. Es ist der Tag der Prokuratorwahl, Gianettino hat sein Versprechen an Lomellino wahr gemacht: er hat es gewagt, in Gegenwart der versammelten Nobili die Gesetze des Staates zu verhöhnen, hat den Stimmzettel eines Edelmanns mit dem Schwerte durchbohrt und seinen Schützling widerrechtlich zum Prokurator erklärt. Die Wut ist allgemein; Edle wie Bürgerliche stürmen zu Fiesko, als ob es sich von selbst verstünde, daß er der Mann sei, der solche Schmach rächen müsse. Aber Fiesko will nicht jetzt in plötzlichem Ansturm die Staatsumwälzung zum Ausbruch kommen lassen, denn so wäre sie nicht sein Werk; aber benutzen will er die ungeheure Erbitterung, um die Stimmung immer mehr zu gewinnen, damit, wenn seine Zeit gekommen ist, er rasch zum Ziele dringen kann. Deshalb läßt er die Vornehmen, die sich am liebsten gleich zum Aufruhr geführt sähen, ziemlich kalt abziehen, den Handwerkern dagegen erzählt er eine Fabel, wodurch er dafür Stimmung macht, daß ein Haupt, ein Monarch im Staate nötig sei: „Einem Haupte huldigten alle, einem, Genueser, aber (indem er mit Hoheit unter sie tritt) es war der Löwe.“

Aber damit noch nicht genug. Schlau benutzt er die Gelegenheit, um die Wut gegen Doria noch mehr zu entflammen, indem er den Mordversuch des Mohren plötzlich öffentlich kundgiebt und dadurch einen Sturm des Unwillens gegen Gianettino entfesselt, eine wahre Vergötterung seiner selbst im Volke hervorruft.

Aber Gianettino ist nicht unthätig. Eine kurze Szene führt uns den alten ehrwürdigen Andreas Doria vor, der seinen Neffen schonungslos zurechtweist, aber dadurch in ihm nur noch mehr den Ingrimm entflammt und den wilden Trieb, rasch zur Herrschaft zu gelangen. Wir erfahren, daß er sich der Unterstützung Kaiser Karls versichert hat, und daß er in zwei Tagen, wo Dogenwahl ist, den Hauptstreich führen will: zwölf Senatoren, die angesehensten der Stadt, unter ihnen Fiesko und Verrina, sollen in der Signoria auf ein gegebenes Zeichen getötet werden, das Rathaus von der deutschen Leibwache besetzt, Gianettino zum Herzog erklärt werden. So droht der Verschwörung tödliche Gefahr; aber auch Fieskos Plan ist reif: vier Galeeren sind eingelaufen, wodurch er den Hafen beherrscht, scheinbar, weil er gegen die Türken kreuzen wolle; die ganze Stadt steckt voll von seinen Söldnern, die verkleidet angekommen sind. Kurz, „die Frucht ist zeitig," wie er selbst sagt. „Alle Maschinen des großen Wagestücks sind im Gang, zum schaudernden Konzert alle Instrumente gestimmt." Jetzt kommen Verrina und seine Freunde, in der Meinung, Fiesko endlich aus seinem Schlummer wecken zu können. Zu ihrem Staunen erfahren sie, daß er alles, was sie von fern beabsichtigten, längst gethan. Sprachlos werfen sich alle außer Verrina, dessen Knie sich vor keinem Menschen beugen kann, vor ihm zu Boden, sie huldigen der Größe seines Geistes. „Sein ungeheuerster Wunsch ist befriedigt."

Haben wir so Fieskos Plan auf seiner Höhe gesehen, so müssen wir im dritten Akt erkennen, daß sein Unternehmen nicht gelingen wird, daß er selbst daran zu Grunde gehen wird. Verrinas unbestochene Republikanerseele hat scharf erkannt, daß Fiesko zwar gewiß den Tyrannen stürzen, daß er aber noch gewisser selbst Genuas gefährlichster Tyrann werden wird; sein

Tod durch Verrinas Hand steht schon hier, ehe sein Ehrgeiz noch das Ziel erflogen hat, mit unabweislicher Notwendigkeit fest. Dann läßt uns der Dichter die Seele seines Helden belauschen, und wir sehen, daß Verrina Recht hat. Es ist klar und psychologisch notwendig, daß dieser Mann nicht seinesgleichen in Genua dulden kann, er wird ohne Zweifel nach der Krone greifen, und seine grenzenlose Macht über die Gemüter wird ihm diese That leicht machen, ihm, „dessen Lächeln Italien irreführen“ könnte. „Diese majestätische Stadt, mein! und drüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag, drüber zu brüten mit Monarchenkraft!“ — „Gehorchen und herrschen, sein und nichtsein! Ein Augenblick Fürst hat das Mark des ganzen Daseins verschlungen.“ „Ich bin entschlossen.“ — Schnell drängt nun die Entwickelung weiter. Nachdem wir in einer kurzen Szene die Beruhigung erhalten haben, daß Leonore wenigstens soweit aufgeklärt wird, um ihrem Manne wieder Zutrauen zu schenken, bringt der Mohr die Nachricht von Gianettinos mörderischen Plänen: er hat den Brief, der den General Spinola mit seinen Truppen anderen Tags früh in Genua eintreffen heißt, abgefangen und den Zettel, auf dem die zwölf Senatoren verzeichnet sind, in die Hände bekommen. Jetzt muß sofort gehandelt werden. Die Verschworenen kommen, und Fiesko teilt ihnen mit, daß noch in dieser Nacht der offene Aufruhr erfolgen müsse. Alles wird verabredet, Fiesko ladet alle Unzufriedenen zum Abend in seinen Palast „zu einer Komödie.“ Aber auch so hat er sich noch nicht genug gethan: er muß sich persönlich überzeugen, daß bei den Dorias kein Mißtrauen gegen ihn keimt, und das etwa aufgestiegene vernichten. Darum eilt er zur Gräfin Julia, in deren Toilettenzimmer der Auftritt spielt, in welchem Gianettino Fiesko überlistet zu haben glaubt, während er selbst ganz ahnungslos und plump in die Schlingen des klugen Feindes fällt. Die Szene ist von wunderbarer dramatischer Kraft: Gianettino, der nicht anders denkt, als daß Spinola morgen einrückt und die zwölf Senatoren eine Beute des Todes sind, betrachtet Fieskos Tändeleien an Julias Putztisch fast mit einer

Art mitleidiger Regung: „Der arme, sorglose Wicht!“ während der Zuschauer so gut wie Fiesko weiß, daß das unabweisliche Todesschicksal schon unmittelbar hinter ihm steht.

Der vierte Akt zeigt uns den Beginn des Aufruhrs. Die eingeladenen Gäste versammeln sich in Fieskos Schloßhof, unruhig, nicht wissend, was geschehen soll. Endlich erscheint er selbst und setzt ihnen in begeisterter Rede seinen Plan auseinander. Alle sind entflammt, die Handlung kann beginnen. Da plötzliche, unerwartete Unterbrechung: Kalkagno berichtet, daß der Mohr die ganze Verschwörung an Andreas Doria verraten habe. Fiesko hatte ihn im vorigen Akte, nachdem er ihm die letzten Aufträge gegeben, „fremd und verächtlich“ entlassen, der Mohr hat sich gerächt. Die Verzweiflung ist allgemein, Fiesko selbst hält nur mit Mühe seine Fassung aufrecht; da nahen die Abgesandten Dorias mit dem Mohren: Andreas wird diese Nacht ohne Leibwache schlafen. Nach kurzer Aufwallung, die ihm befiehlt, Großmut mit Großmut zu vergelten, besinnt er sich, daß das Unternehmen, welches Genua frei machen soll, deshalb nicht aufgegeben werden kann. Alles wird verabredet, Verrina soll, sobald der Hafen in seiner Gewalt ist, das Zeichen mit der Kanone geben. Die übrigen gehen in Fieskos Festsäle, wo er noch der Gräfin Julia in grausamer Weise die Augen öffnet. Jetzt erst erfährt Leonore, um was es sich handelt; verzweiflungsvoll beschwört sie, von ängstlicher Ahnung befangen, den geliebten Mann, abzustehen von seinem furchtbaren Vorhaben, sie fühlt, daß Liebe und Herrschsucht in einem Herzen nicht Platz haben, und ahnt für sich selbst ein schreckliches Schicksal. Aber vergebens, die Kanone ertönt, Fiesko stürzt an die Spitze der Seinen, der Aufruhr bricht los.

Der fünfte Akt führt uns mitten in den Tumult hinein. Fiesko sucht in Vermummung Andreas Doria zur Flucht zu bewegen, der auch endlich, von seiner deutschen Leibwache geschützt, entflieht. Bourgognino ersticht Gianettino, den Entehrer seiner Bertha; Scharlachmantel und Federhut des Erschlagenen bleiben auf der Bühne liegen. Jetzt tritt Leonore auf, in Manns-

kleidern, schwärmend, außer sich, ohne Besinnung; die Angst um Fiesko hat sie hinaus getrieben. Sie findet Gianettinos Anzug, wirft ihn um und fällt von ihres Gatten eigener Hand, der in ihr seinen Todfeind niederzustoßen meint. Die Tyrannen sind besiegt, im Triumf kommt eine Botschaft nach der andern dem stolzen Sieger zu; er rüstet sich, die Herzogskrone zu empfangen, als er plötzlich des fürchterlichen Irrtums gewahr wird. Entsetzlich ist die Erschütterung und Verzweiflung seiner Seele, aber er ringt sich durch, er überwindet auch dies und will „Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah.“ Aber wir wissen seit dem dritten Akte, daß hinter ihm sein Schicksal lauert in Gestalt des eisernen Verrina. Verrina liebt ihn wirklich innig und heiß, wie einen Sohn, aber die Idee der Freiheit steht ihm höher als des Herzens Neigung: er bittet ihn, vom Diadem zu lassen, er fleht ihn an, er weint, er beugt sein Knie, das noch nie vor einem Menschen sich bog. Alles umsonst; da ist sein Entschluß nicht zu ändern. Der Mantel fällt und der Herzog nach. „Ertrunken“ ist Fiesko, oder „ertränkt, wenn das hübscher lautet.“ Andreas kehrt zurück, alles ist aus.

2. Einheit der Handlung. Was Zeit und Ort des Stückes betrifft, so beginnt das Drama in der Nacht vom 30. zum 31. Dezember 1546, die letzten Szenen des ersten Aktes in Verrinas Wohnung spielen in den Frühstunden des 31. Dezembers, mit welchem, wie es I 11 heißt, „die Wahlwoche der Republik anhebt.“ Von den folgenden Tagen dieser Wahlwoche sind hervorzuheben der 1. Januar als Tag der Prokuratorwahl und der 3. Januar als Tag der Dogenwahl. Der zweite Akt beginnt am Morgen des 1. Januars. Der Mohr hatte I 9 gesagt: „Jetzt ist's früh vier Uhr; morgen um acht habt ihr soviel neues erfahren, als in zweimal siebenzig Ohren geht;“ jetzt II 4 sind seitdem „dreißig Stunden“ verflossen, wie Fiesko sagt. Der weitere Akt füllt diesen Tag, denn II 18 heißt es: „Über dem ernsten Gespräch hat uns die

Nacht überrascht.“ Fieskos Monolog III 2 spielt sodann in der Frühe des 2. Januars, und von hier an schließt sich alles Folgende unmittelbar an: am 3. Januar, dem Tage der Dogenwahl, sollten die zwölf Senatoren fallen, Fieskos Aufruhr findet deshalb in der Nacht vom 2. zum 3. statt, welche Andreas Doria V 14 die „dritte Jennernacht“ nennt; in der Morgenfrühe des 3. endigt das Stück; es umfaßt also im ganzen wenig über dreimal vierundzwanzig Stunden. — Auch der Ort ist enger begrenzt als in den Räubern: das Stück spielt durchweg in Genua, zur guten Hälfte in Fieskos Schloß. Die einzelnen Akte zeigen zwei, höchstens drei verschiedene Szenen, der fünfte hat gar keinen Szenenwechsel.

Daß die Handlung des Stückes, im ganzen betrachtet, einheitlich ist, bedarf keines Nachweises: es dreht sich alles um das eine Ziel, das Fieskos Ehrgeiz sich gesetzt hat. Von besonderer Bedeutung ist das Drama für Schillers eigene Entwickelung darum, weil es sein erster Versuch auf dem Gebiete ist, auf welchem er später seine größten und reifsten Werke schuf und die höchste Meisterschaft erreichte, auf dem Gebiete der historischen Tragödie. Herder in der Adrastea (Suphan 23, S. 376) bezeichnet es als Aufgabe des historischen Dramas, daß „der verworrene Knäuel einer Begebenheit nicht nur nach Zeiten und Sitten dargestellt wird, nicht nur aus Grundsätzen, Meinungen und Leidenschaften entwickelt, sondern diese alle auch unter eine hohe, reine Vernunft gebracht und zu einem Zweck, mittelst eines Faden geleitet werden, den im Namen des Schicksals sein Bote und Verkündiger, der Dichter festhält.“ Um dieser Forderung gerecht zu werden, muß der Dichter aus der reichen, oft fast unendlichen Fülle von Begebenheiten, die ihm die Geschichte bietet, diejenigen herausgreifen und, wenn es nötig ist, verbinden und ergänzen, welche sich zur dramatischen Einheit übersichtlich und wahrscheinlich zusammenfügen lassen. Schiller zeigt von vornherein für solche Gestaltung des Stoffes ein außerordentliches Geschick. Mit sicherer Hand weiß er wegzulassen und zuzufügen und doch immer der historischen Überlieferung nahe genug zu bleiben. Wie wichtig

war es z. B. schon, daß er die beiden Brüder Fieskos, Girolamo und Ottobuono, die in der Verschwörung eine Rolle spielten, indem der erstere u. a. vier vom Pabste abgetretene Galeeren kommandierte, aus dem Drama gänzlich fortließ. Fiesko mußte allein stehen: Helfer dieser Art, zumal Brüder, konnten leicht Vertraute werden, was in das Bild des Mannes, dessen Stolz es ist, „den ungeheuren Quader ohne Menschenhilfe zu wälzen" (III 4), nicht gut hineingepaßt hätte. — Selbst Äußerlichkeiten sind hier oft von Wichtigkeit: Fieskos Palast lag außerhalb der Stadt, was zwar für die Verschwörung günstig, aber für den Zusammenschluß der dramatischen Handlung nicht recht brauchbar war. Darum denkt ihn sich Schiller offenbar mitten in der Stadt, sonst könnten die Bürger im zweiten Aufzuge in ihrer Erregung nicht gleich zu ihm gelangen und „die Treppe heraufstürmen;" auch könnte man sonst vom Palast aus nicht den Zug ins Rathaus sehen (II 2). Gianettino Doria war Gatte und Vater, seine Schwester war mit Fieskos Schwager Giulio Cibo vermählt. Man sieht ohne weiteres, wie diese Verhältnisse das Bild des Haupthelden verändert haben würden: daß Fiesko, von dem auch die Geschichte berichtet, er habe die Augen Dorias durch ein leichtsinniges und wollüstiges Leben getäuscht, gerade die Schwester Gianettinos sich zum Zielpunkte seines tückischen Spiels ausersieht, ist dramatisch unentbehrlich; wie beleidigend aber, wenn diese Dame ihm verschwägert gewesen wäre. Andreas Doria war nicht Doge, nicht Herzog: Kaiser Karl, der ihm für treue Dienste verpflichtet war, trug ihm die fürstliche Gewalt über Genua an; die Vaterstadt selbst wollte ihn zum lebenslänglichen Dogen machen, aber er schlug es aus, da er, wenn er im Dienste des Kaisers bleibe, nicht Doge sein könne, ohne Genua den Schein einer Abhängigkeit zuzuziehen. Diese Seelengröße des alten Seehelden hat Schiller in seiner Charakterzeichnung sehr schön hervortreten lassen, aber mit dem Scharlach mußte er notwendig Oheim und Neffe bekleiden, damit die Verschwörung ein sichtbares Ziel habe. Gianettinos Mordanschlag gegen Fiesko ist geschichtlich unsicher, und es wird nichts Genaues davon be-

richtet: mit wie frischer Genialität hat Schiller dies Motiv aufgegriffen, dramatisch äußerst wirksam verwertet und dazu die vortreffliche Rolle des „konfiszierten Mohrenkopfes" erfunden, die einzige unter den wichtigeren Personen des Stückes, die ganz auf des Dichters Rechnung kommt (außer Verrinas Tochter Bertha). Ebenso tritt uns an vielen andern Stellen bei einer Vergleichung des Dramas mit der geschichtlichen Überlieferung eine Fülle von Punkten entgegen, welche die gestaltende Hand des Dichters zeigen; fast überall leuchtet die Zweckmäßigkeit der Änderungen sofort ein, und dies ist es, was ihnen ihre dramatische Berechtigung giebt. „Die Freiheiten," sagt Schiller selbst in der Vorrede zu seinem Werke, „welche ich mir mit den Begebenheiten herausnahm, wird der Hamburgische Dramaturgist entschuldigen, wenn sie mir geglückt sind."

Die wichtigste Abweichung besteht bekanntlich in dem Schluß des Ganzen, da in der Geschichte der Tod Fieskos ein Werk des Zufalls ist. „Die wahre Katastrophe," heißt es ebenfalls in der Vorrede, „worin der Graf durch einen unglücklichen Zufall am Ziel seiner Wünsche zu Grunde geht, mußte durchaus verändert werden, denn die Natur des Dramas duldet den Finger des Ohngefährs oder der unmittelbaren Vorsehung nicht. Höhere Geister sehen die zarten Spinneweben einer That durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen und vielleicht an die entlegensten Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen, wo der Mensch nichts als das in freien Lüften schwebende Faktum sieht. Aber der Künstler wählt für das kurze Gesicht der Menschheit, die er belehren will, nicht für die scharfsichtige Allmacht, von der er lernt." Daß der Zufall durchaus unbrauchbar war, wird niemand leugnen, und es war eine sehr seltsame Vorstellung Hoffmeisters, daß sich Schiller in der Theaterbearbeitung trotzdem zu diesem, von ihm selbst in den angeführten Worten als schlechterdings undramatisch bezeichneten Ausgange „bequemt" hätte.*)

---

*) Hoffmeisters Irrtum ist immerhin begreiflich, da zur Zeit, als er den ersten Band seines Werkes herausgab (1838), die Theaterbearbeitung

Vielmehr ist es augenscheinlich, daß erst durch diese Änderung der Stoff die Eigenschaften erhielt, die wir oben als für das Wesen des Tragischen erforderlich erkannten, daß nämlich der Tod des Helden ein notwendiges Ergebnis seines Charakters und seiner Handlungsweise sei. Und zwar hat Schiller gerade in unserm Stücke den Augenblick, der unserer Phantasie dies Tragische des Verlaufs der Handlung aufdrängt, besonders wirkungsvoll vorbereitet. Das Unternehmen Fieskos erscheint zunächst als ein solches, das die Wahrscheinlichkeit des Gelingens für sich hat und an sich selbst für den Helden nichts Todbringendes trägt; zur Tragödie wurde das Stück durch Erfindung zweier Umstände, erstens daß Fiesko von Ehrgeiz getrieben selbst nach der Krone strebt, und zweitens, daß ein Republikaner da ist, der ihn eben deswegen töten muß. Beides läßt uns des Dichters ausgezeichnete Kunst in den ersten Akten nur ahnen. Fieskos Charakter muß uns zwar von vornherein zeigen, daß dieser Mann, wenn er das kühne Spiel gewinnt, seinesgleichen in Genua nicht dulden kann, aber ausgesprochen hat er es noch nirgends; und Verrinas Gestalt muß es uns ebenfalls zur Gewißheit machen, daß er zum Schutze der republikanischen Freiheit vor keiner That zurückbebt, aber gesagt ist auch hier noch nichts. Nun ist es ausnehmend eindrucksvoll, wie uns auf beiden Seiten das deutlich machende Wort gegeben wird: zuerst sehen wir II 19, wie in Fiesko selbst noch Streit der inneren Triebe ist, und wie die selbstlose Tugend für den Augenblick den Sieg erkämpft; sein Herz schwillt bei dem Gedanken, daß ein Diadem erkämpfen groß sei, es wegwerfen göttlich; daß Genua frei sein solle und er nichts als Genuas glücklichster Bürger. Unmittelbar darauf, III 1, hören wir Verrinas Entschluß: „Fiesko muß sterben.“ Wirkt es nun bei seinen Worten „den Tyrannen wird Fiesko stürzen, das ist gewiß; Fiesko wird Genuas gefähr-

---

noch nicht veröffentlicht war; auffallender ist es, daß Heinrich Kurz in seiner Litteraturgeschichte, Band 3 (4. Auflage 1865), S. 432 diese unrichtige Darstellung wiederholt.

lichster Tyrann werden, das ist gewisser," außerordentlich spannend, daß wir soeben gesehen haben, wie der Held diesen ihm tödlichen Ehrgeiz niederkämpfte, so daß einen Augenblick die Möglichkeit seiner Rettung noch aufleuchten kann, so ergreift uns alsbald sein Monolog III 2 mit der vollen Gewißheit des unabwendbaren tragischen Ausgangs, da wir sehen, wie sich der unbeugsame Wille, Herrscher zu sein, mit innerster Notwendigkeit aus der Tiefe seines Gemütes emporringt und wir somit hierin die unabänderliche Quelle seines nunmehr entschiedenen Unterganges erkennen. Ich kann auch nicht zugeben, was Düntzer S. 78 behauptet, daß Verrina zu früh den Entschluß faßte, Fiesko zu ermorden, da man nun nicht sehe, weshalb er Fieskos Plan unterstütze und nicht einfach bloß Gianettino fallen lasse; dies bezeichnet er als einen „entschiedenen Fehler."*) Aber das letztere konnte Verrina gewiß nicht, denn der Handelnde ist eben Fiesko. Verrina und die Übrigen fühlen insgesamt, daß sie ohne ihn gar nichts vermögen, wenn auch Bourgogninos jugendliches Blut I 13 dies auf einen Augenblick vergißt; und am wenigsten kann Verrina neben Fieskos Unternehmen noch eine andere Verschwörung machen. Aber außerdem sehen wir ja in der letzten Szene ganz deutlich und ergreifend, daß er immer noch gehofft hat, Fieskos Ehrgeiz werde nicht den äußersten Schritt thun. Wohl sagt er III 1, Fiesko muß sterben, es sei gewiß, daß er nach der Krone greifen werde; aber alle menschlichen Dinge sind doch noch der Veränderlichkeit unterworfen bis zum Augenblick der Vollendung.

Es ist hiernach unbestreitbar, daß der Verlauf der Handlung, im ganzen betrachtet, sowie die Gestaltung des Hauptcharakters in ihren für die Handlung wesentlich bestimmenden Zügen in unserem Drama eine außerordentliche Klarheit und Sicherheit zeigen. Wir wissen ganz genau, was Fiesko will, und begreifen, daß er es wollen muß; wir wissen beides ebenso genau von Verrina und empfinden die Notwendigkeit des töd-

*) Den er nach seiner Art durch eine „spätere Einlegung" erklärt.

lichen Zusammentreffens ihrer Bestrebungen. Um so befremdender ist, daß namhafte Kritiker gerade hier Anstoß genommen haben; ich nenne nur Hermann Hettner und Julian Schmidt. Ersterer behauptet in seiner Geschichte der deutschen Litteratur im 18. Jahrhundert III 1, S 358, es sei „dem jungen Dichter nicht gelungen, die Grundidee zur festen Klarheit herauszuarbeiten," vielmehr „liegen zwei sich widersprechende Motive wirr und störend nebeneinander;" es sei kein Zweifel, so führt er des weiteren aus, daß „der rousseaubegeisterte Jüngling es auf Verherrlichung republikanischer Größe und Freiheit abgesehen hatte," aber der geschichtliche Stoff habe dieser Auffassung die unüberwindlichsten Hindernisse entgegengestellt, der Dichter habe eine siegende Revolution schildern wollen und die Geschichte habe ihm nur eine scheiternde und besiegte geboten. Aber wie seltsam ist es schon, die Verherrlichung republikanischer Freiheit und die Vorführung des Scheiterns der Revolution „zwei sich widersprechende Motive" zu nennen; denn warum sollte der Dichter nicht das Mißlingen eines edlen und preiswerten Unternehmens zum Gegenstande seiner Tragödie machen können? Aber vor allem spricht sich in jenem Tadel eine schiefe Grundansicht von der Dichtung aus: es ist ja allerdings leicht zu sehen, daß der Dichter des Fiesko mit der vollen Neigung seines Herzens auf Seiten der republikanischen Freiheit steht, aber es ist durchaus verkehrt zu sagen, der Zweck der Dichtung sei die Verherrlichung dieses Geistes; das konnten schon Schillers eigene, auch von Hettner angeführte Worte lehren, Fiesko sei ein Gemälde des wirkenden und gestürzten Ehrgeizes (Brief an Dalberg vom 16. November 1782). Nicht Genuas Schicksal ist dem Dichter der Mittelpunkt (eine bloße politische Idee wird selten ein Drama machen), sondern Fieskos Schicksal. Daß er an dem ungebändigten Triebe seines Ehrgeizes zu Grunde gehen und deshalb sein Unternehmen scheitern muß, ist vom ersten Auftritt bis zum letzten der folgerichtig im Auge behaltene Zielpunkt. Es ist also ganz unzutreffend, wenn Hettner einen Abfall von der eigentlichen „Grundidee" und ein „ratloses

Schwanken" des Dichters darin findet, daß er mehrere der Verschworenen als unsaubere Gesellen darstellt; diese Charakterzeichnung Saccos und Kalkagnos wäre freilich auch selbst unter Hettners irriger Annahme tadellos, so daß demnach seine Behauptung als doppelt verkehrt erscheint.

Die schärfsten Worte aber richtet der Kritiker gegen den Schluß des Stückes, indem er sagt, daß Verrinas Wort: „Ich gehe zum Andreas," welches die „Ergebnislosigkeit des ganzen Aufstandes" ausspreche, zwar die Geschichte in ihr Recht einsetze, aber „den eigensten Nerv der Dichtung, die Einheit und Folgerichtigkeit der Idee plump durchhaue und den beabsichtigten Eindruck derselben von Grund aus aufhebe." Nach der obigen Entwickelung sehen wir den Nerv der Dichtung an einer ganz anderen Stelle, nämlich in Fieskos tragischem Schicksal, welches mit vollster Einheit und Folgerichtigkeit durchgeführt ist und natürlich durch Verrinas Schlußwort gar nicht berührt wird. Wir könnten also Hettners starke Behauptung auf sich beruhen lassen; indes möchte doch vielleicht mancher Leser meinen, es liege etwas Wahres darin, daß der Eindruck der „Ergebnislosigkeit" den Schluß für unser Empfinden herabdrücke; denn in der That hat man auch sonst den Vorwurf ausgesprochen, durch Fieskos Tod und Andreas' Rückkehr werde der Inhalt der ganzen Tragödie wieder rückgängig gemacht, dieselbe erscheine danach als ganz nichtig, als ein reiner Schlag ins Wasser. Aber ein solches Urteil ist außerordentlich oberflächlich. Von Hettners republikanischem Standpunkte aus könnte man sogar gerade im Gegenteil behaupten, das Stück würde ergebnislos sein, wenn Fiesko am Leben bliebe, denn Genua hätte dann nur einen Tyrannen mit einem andern vertauscht. So aber kann man mit vollem Rechte sagen, daß das Berechtigte und Große in seinen Bestrebungen zum Siege durchgedrungen ist: Gianettino ist tot, der eigentlich schuldige Tyrann ist gefallen. Diesen Punkt hat zuerst Ludwig Eckardt und nach ihm Düntzer hervorgehoben. In der That hat Schiller den aufmerksamen Leser deutlich genug in den Stand gesetzt, in Andreas Rückkehr nicht die Wiederkehr der

alten Tyrannei zu sehen. Andreas hat mit berechtigtem Stolze darauf hingewiesen, daß er „achtzig alt und Genua glücklich" sei; wir kennen seine Gesinnung aus seinen Worten gegen Gianettino, als dieser „wie ein Gassenjunge auf den Gesetzen trampelte," wir wissen, daß sein „Mausoleum, seine einzige Pyramide die Liebe der Genueser" sein soll, wir haben von Leonore gehört, daß es „eine Wollust ist ihm gut zu sein," und aus Fieskos eigenem Munde, daß es „schwerer ist ihm zu gleichen als ihn zu stürzen." Alle diese Züge hat doch der Dichter nicht ohne Absicht zusammengetragen, und sie genügen vollständig, um uns politisch so weit zu beruhigen, daß in keinem Falle fernerhin in Genua Gesetz und Sitte frech verhöhnt werden wird. Ebendarum geht auch Verrina zum Andreas: er weiß so gut wie der Zuschauer, daß es außer Fiesko keinen Menschen giebt, der dem Andreas das Szepter entwinden könnte; hätte er gedacht, daß die Freiheit ohne Fiesko, etwa durch ihn selber, hergestellt werden könne, so hätte er um jenen weder so eifrig geworben noch so tief geklagt. Nun der Einzige abgefallen ist und durch Verrina den Tod gefunden hat, so wird dieser, gewiß schweren Herzens, zum Frommen des Vaterlandes die bittere Entsagung üben, sich dem Andreas zu beugen; daß er mit Sacco und Kalkagno nicht die Republik herstellen kann, leuchtet ihm wie uns ein; die Charakterzeichnung dieser beiden ging also ebenfalls aus dem Plan des Ganzen höchst folgerichtig hervor. Nur Fieskos unvergleichliches Genie und die unbegrenzte Macht seiner Persönlichkeit über Adel und Volk hätten, wäre er der Freiheit treu geblieben, die Kluft füllen können. Solchen Ausblick in die Zukunft, bei dem unsere Phantasie zur Ruhe kommen kann, ist uns der Dichter zum Schluß seines Werkes allerdings schuldig, wenn auch die eigentliche poetische Befriedigung immer nur vom Schicksal des Haupthelden abhängen wird. Es ist hiernach gar nicht daran zu denken, daß Verrinas letztes Wort, den „eigensten Nerv der Dichtung plump (!) durchhaue". Richtigere Auffassung der „Grundidee" mußte von so häßlichem Ausdruck so unbegründeten Urteils zurückhalten.

Noch weniger stichhaltig ist, was Julian Schmidt gegen unser Stück vorbringt. Verschiedene seiner Einwürfe sind bereits von Düntzer S. 35 und S. 86 ff. treffend widerlegt und als haltlos erwiesen worden; ich will hier nur auf den Vorwurf eingehen, den er ähnlich wie Hettner gegen die Einheitlichkeit des Hauptmotivs erhebt. Er sagt in der Geschichte der deutschen Litteratur (Berlin 1886) III, S. 31: „Nach der ersten Idee liegt Fieskos Verbrechen in dem Aufruhr; dann regt sich der begeisterte Leser Plutarchs: das Unrecht liegt nicht in der Empörung, die vielmehr sehr berechtigt ist, sondern in der selbstsüchtigen Ausbeutung derselben. Indes durchkreuzt sich beides, in den Motiven bleibt Unsicherheit und Verwirrung.“ Dieser Tadel, der ohne den Versuch irgend einer Beweisführung hingestellt wird, entbehrt jedes thatsächlichen Anhalts; denn diese „erste Idee“ ist ausschließlich eine Erfindung des Kritikers. Allerdings ist die vorliegende Gestalt des Stückes nicht die allererste; Schiller arbeitete das auf seiner Flucht nach Mannheim mitgebrachte Drama im Herbst 1782 zu Oggersheim um. Aber wodurch sich die erste Abfassung unterschied, wissen wir nicht, und daß ihr die von Schmidt angegebene „erste Idee“ zu Grunde gelegen habe, ist höchst unglaublich. Denn nirgends findet sich davon bei Schiller eine Spur, weder in der gedrucken Fassung noch in der späteren Bühnenbearbeitung, weder in der Vorrede noch in den gleichzeitigen Briefwechseln; nirgends eine Andeutung davon, daß der Held oder einer seiner Anhänger über die Berechtigung, die Tyrannen zu stürzen, auch nur das kleinste Bedenken hätte: sie führen die Sache des Vaterlandes, darüber ist gar kein Zweifel. Der scharfe Tadel Schmidts bleibt danach unverständlich.

3. Verknüpfung der Handlung. Wenn hiernach die einheitliche Auffassung und Durchführung der Handlung und ihrer Motive im ganzen betrachtet entschieden behauptet werden muß, so folgt daraus freilich noch keineswegs, daß auch die Verknüpfung und Begründung der Handlung im einzelnen überall

gelungen ist und daß alle Teile der Dichtung gleich folgerichtig auf das Hauptziel losgehen. Vielmehr kann man nicht in Abrede stellen, daß einige Szenen wirklich gerechte Bedenken erregen, insofern sie keinen Fortschritt der Handlung hervorbringen und wohl auch kaum bezwecken. Hierher rechne ich zuerst das Verhältnis zwischen Kalkagno und Leonore: es hat keinen merklichen Einfluß auf die Handlung, ich habe es oben bei Darlegung des dramatischen Ganges ohne Schaden gänzlich übergehen können; es soll wohl nur dazu dienen, einen der Verschworenen zu charakterisieren im Gegensatz zu dem rein- und edeldenkenden Verrina. Doch hätte die Niedrigkeit von Kalkagnos Gesinnung leicht auch anders gezeigt werden können. Den Dichter bestimmte vielleicht die Absicht, im letzten Akte an der Leiche Leonorens den grellen Eindruck von Fieskos wilden Reden noch zu verschärfen, vielleicht auch, Fieskos Vertrauen zu seiner Gattin durch die That zu rechtfertigen, wenn er II 16 sagt, seines Weibes Tugend und sein eigener Wert seien ihm Bürgschaft genug. Aber alles dies dürfte dem Leser schwerlich ausreichend dünken, um die an sich recht unangenehmen Szenen zu rechtfertigen.

Ähnlich ist es mit den Szenen im Anfang des zweiten Aktes zwischen Julia und Leonore, welche der Handlung gar nicht dienen, höchstens der weiteren Zeichnung des Verhältnisses zwischen den beiden Frauen. Aber dies war ja ohnehin schon völlig klar und kann nicht die Einfügung der häßlichen Szene begründen, in welcher sich Leonore gewiß nicht fein, Julia aber so pöbelhaft benimmt, daß man deutlich empfindet, wie fern der feine Unterhaltungston vornehmer Kreise, der selbst bei ausgesuchter Bosheit doch immer die Form beobachtet, dem jugendlichen Dichter lag. Wendungen wie „Abgeschmackt!“ „das ist eine häßliche Unart, die Sie schwerfällig und albern macht,“ „das war ein Schelm oder ein Dummkopf, der Sie dem Fiesko kuppelte,“ „gutes Tierchen!“ und so vieles andere kann man sich in den „Assembleen des guten Tons,“ in den „delikatesten Zirkeln“ schwerlich vorstellen; und nun gar unter Damen! Schiller fühlte dies auch selbst. Er schreibt an Dalberg unterm

29. September 1783: „Ich muß bekennen, daß ich an den zwei ersten Szenen des zweiten Aktes mit einer Art Widerwillen gearbeitet, der nunmehr dem feineren Leser nur zu sichtbar geworden ist.“ Da er damals mit der bühnenmäßigen Bearbeitung beschäftigt war, fügt er hinzu: „Zum guten Glück fallen diese zwei Szenen unbeschadet des Stückes in der Umarbeitung ganz weg.“

Nicht ohne Bedenken und dabei von weit tieferer Bedeutung ist auch die ganze Szenenreihe, die sich um Berthas Entehrung dreht. Daß diese Teile unseres Dramas erfreulich zu lesen seien, wird wohl niemand behaupten, zumal auch die Bewunderung vor der Erfindung des Dichters durch den Augenschein der Nachahmung (Virginia, Lukretia, Emilia Galotti) beeinträchtigt wird. Die Episode könnte also nur gerechtfertigt werden, wenn sie für die Handlung ein notwendiges Glied wäre, wenn sie wirklich das Steinchen ins Rollen brächte; denn in dieser Absicht scheint sie doch erfunden zu sein. Sieht man aber genauer zu, so ist diese Absicht keineswegs erreicht; vielmehr bleibt die ganze Episode trotz der starken Leidenschaften und Antriebe, die in ihr zur Darstellung kommen, ohne jeden Einfluß auf den Gang der Handlung; sie könnte vollständig fehlen, das Ziel des Dramas, das der äußeren Handlung wie das tragische Ziel, würden genau ebenso erreicht werden, und Düntzer hat durchaus recht, wenn er sie S. 75 ein „an sich überflüssiges Motiv“ nennt, wodurch freilich der erste Akt einen sehr wirkungsvollen Schluß gewinne. Dagegen ist es unbegreiflich, wie Julian Schmidt III, S 31 behaupten kann, die Szene, wo Verrina seine Tochter durch denselben Mann entehrt finde, den er als Tyrannen hasse, bilde „den Mittelpunkt des Stückes.“ Der Kritiker kann nur nach flüchtigster Erinnerung geurteilt haben. Aber auch Palleskes Bemerkung ist nicht zutreffend, Schiller habe Emilia Galotti „das selbständige Familiendrama als Motiv einer politischen Erhebung in sein Stück aufgenommen,“ was er „eine geniale Idee“ nennt. Denn dies gerade vermißt man; keineswegs kommt die Verschwörung dadurch in Gang, obgleich

Verrina allerdings sagt: „Wer wird nun noch von Aufschub reden?“ Dies sind eben bloße Worte; thatsächlich überwiegt Fiesko und sein Thun und Lassen so ungeheuer alles andere, daß, wenn er jetzt nicht eingriff, alles ruhig weiter geschlichen wäre, und wenn Gianettino noch zehn solche Schandthaten ausgeführt hätte. In Fieskos Kopf liegt ganz allein die Entscheidung. Er aber wird durchaus nicht durch Berthas Geschick bewogen, von dem er vielmehr kein Wort erfährt. Die Verschworenen machen den ziemlich seltsamen und jedenfalls völlig fehlschlagenden Versuch, durch das Bild auf ihn zu wirken, aber Berthas wird dabei nicht gedacht; natürlich würde ja auch die Erwähnung ihres Schicksals nicht den geringsten Einfluß auf sein Handeln ausüben. Er handelt nur, weil er fertig ist und weil er durch den Mohren hört, daß sein Gegner zum tödlichen Schlage ausholt. Daß dem so ist, wie es der Augenschein lehrt, ist dramatisch vortrefflich und der Situation wie dem Charakter des Helden in jeder Hinsicht entsprechend. Aber wozu dann die bedauernswerte Bertha?

Wenn hiernach der Grund für diese Erfindung nicht in dem Bestreben liegen kann, der dramatischen Handlung durch eine erschreckende Frevelthat einen kräftigen Anstoß zu verleihen, so ist doch andrerseits Schiller schon in seinen Jugenddramen ein zu überlegender Künstler, als daß dieser Teil der Handlung, von dem die Geschichte nichts darbot, ohne bestimmten nachweisbaren Zweck eingeschoben sein sollte. Zunächst könnte man meinen, die Szenen sollen nur den Zustand des Staates, in welchem Gesetz und Zucht mit Füßen getreten werden, sowie den Charakter des frechen Machthabers, der sich ungestraft solches erlauben darf, dramatisch veranschaulichen; und ohne Zweifel dienen sie auch diesem Zwecke und würden ohne denselben sicherlich nicht so breit und wirkungsvoll ausgeführt worden sein. Aber es könnte doch sein, daß der eigentliche Keim, aus dem die Episode hervorgesproßt ist, noch anderswo läge. Offenbar mußte Gianettino, der in dem Aufruhr seinen Tod findet, durch einen seiner Bedeutung entsprechenden Gegner

fallen. Das Natürlichste, ja dramatisch Geforderte war wohl, daß Fiesko selbst seinen „Todfeind," „den Wurm seiner Seele" eigenhändig im Kampfe bewältigte. Hier aber erhob sich eine Schwierigkeit; denn sobald die Wendung mit dem Tode Leonorens durch ihres Gatten Hand erfunden wurde, war dies nicht mehr möglich. Gianettino mußte durch eine andere Hand fallen. Aber wer war dazu zu wählen? Keiner der Verschworenen hatte ein solches persönliches Feindschaftsverhältnis zu dem jungen Doria, daß er zu seinem Mörder ausersehen werden konnte; ihn durch unbekannte Hand im nächtlichen Getümmel fallen zu lassen, ging dramatisch erst recht nicht an. Es kam also darauf an, irgend einem tapferen Genueser einen besonderen Beweggrund des Hasses gegen ihn zu geben, stark genug, daß er sogar dem Hasse Fieskos den Rang ablaufen durfte. Dies leistet in vollkommenster Weise die Bertha-Episode, und ich möchte glauben, daß hierin der erste Anlaß dieser Erfindung gelegen hat.*) Außerdem konnte allerdings dem Dichter noch aus einem andern künstlerischen Gesichtspunkt die Einführung der beiden jugendlichen Gestalten Bourgogninos und Berthas als wünschenswert erscheinen. Wie nach einem Ausdruck Freytags Max Piccolomini „dem zwingenden Bedürfnis einer hellen Gestalt in den düsteren Gruppen" seine Entstehung verdankt, so wollte vielleicht der Dichter hier den stark vertretenen realen Mächten in unserm Stück gern ein ideales Gegengewicht geben. Es ist mit der Beurteilung der beiden in Rede stehenden Liebespaare seltsam gegangen: das Wallensteinsche ist oft für eine entbehrliche Episode erklärt worden (z. B. von Vilmar, von Julian Schmidt u. a.), Bertha dagegen hat man meist als wesentlichen Bestandteil, oder wohl gar als „Mittelpunkt" des Dramas betrachtet. Und doch ist genau das Gegenteil der Fall. Max und Thekla sind niet- und nagelfest mit dem ganzen Kunstwerk verbunden, und nicht bloß die Handlung, sondern

*) Denselben Gedanken finde ich bei Ludwig Eckardt ausgeführt (Schillers Fiesko. Jena 1857, S. 113), ein Umstand, der mich nur in meiner Ansicht bestärken kann.

auch Wallensteins Charakter wäre ohne sie ein anderer; durch Herausschneiden der beiden Figuren würde das Stück zerstört. Natürlich könnte es auch eine Tragödie Wallenstein ohne Max und Thekla geben, aber die Schillersche wäre es nicht. Dagegen im Fiesko könnte man alles, was sich auf Berthas Entehrung bezieht, wegschneiden, und es würde dadurch weder die Handlung im ganzen noch Fieskos Charakter berührt, ja selbst Verrinas Charakter nicht wesentlich, wenngleich allerdings der eiserne Republikaner durch das Schicksal seiner Tochter noch an düsterer Schwermut und schreckhaftem Ernst zunimmt. Und dieser Stimmungsgehalt ist es schließlich überhaupt, der außer den angeführten mehr technischen Gründen der Episode die Daseinsberechtigung verleiht und uns über die lose Verbindung mit der Haupthandlung hinwegsehen läßt.

Was die sonstige Verknüpfung der Handlung im einzelnen betrifft, so finden sich ohne Zweifel noch manche andere Unwahrscheinlichkeiten. Vor allem fällt die Art, wie Fiesko III 6 den Mohren „kalt und verächtlich“ entläßt, als unnatürlich auf. Seine Handlungsweise ist hier entschieden unzweckmäßig und entspricht nicht seinem sonstigen Scharfblicke. Er mußte sich sagen, daß der Spitzbube, der um alles weiß, ihm einen empfindlichen Streich spielen konnte, und es ist nicht recht verständlich, daß er ihn vor dem Gelingen seiner Unternehmung in dieser Weise vor den Kopf stößt, welche überdies um so verletzender wirkt, als er III 4, also wenige Minuten vorher, zu ihm gesagt hat: „Deine Hand, Bursche! Was dir der Graf schuldig bleibt, wird der Herzog hereinholen.“ Fragen wir nach dem Grunde, warum Schiller seinen klugen und gewandten Helden hier eine solche Ungeschicklichkeit begehen läßt, so sieht man allerdings, daß eine Reihe weiterer Glieder der Handlung damit zusammenhängt. Zunächst wird dadurch der Verrat des Mohren bewirkt, und dieser dient wieder dazu, Dorias großherziges Vertrauen vorzuführen; aber auch dieses ist nicht Selbstzweck, sondern soll Fiesko antreiben, „Größe mit Größe wett zu machen,“ und so tritt uns als letzter Zielpunkt dieser ganzen Kette von Hand-

lungen die Rettung des Andreas entgegen, welche für den Schluß unbedingt notwendig war. Ob dies Ziel nicht auch auf andere Weise zu erreichen gewesen, bleibe dahingestellt, aber zu leugnen ist nicht, daß gerade in dieser Reihe der Ereignisse, auch abgesehen von der so mißlichen Entlassung des Mohren, manches Auffallende liegt, so die Auslieferung des Mohren durch Andreas, Fieskos rasch wechselnde Empfindung bei dieser Botschaft, seine nächtliche Warnung an den Alten.

Aber alle diese Ausstellungen berühren doch das eigentliche Hauptgefüge der Handlung nur oberflächlich; die ganze Führung und Entwickelung derselben zeugt vielmehr von außerordentlichem Geschick und genialer Kraft in der Bewältigung des schwerfälligen geschichtlichen Stoffes: klar und lebendig eilt der Strom der Handlung dahin, rasch und übersichtlich schließt sich Glied an Glied.

4. Auf die Charakterzeichnung der einzelnen Personen will ich nicht näher eingehen; im allgemeinen stehen sie alle scharf und klar vor unsern Augen. Am wenigsten gelungen sind wohl auch hier, wie in den Räubern, die weiblichen Rollen, wenngleich ein entschiedener Fortschritt von Amalia zu Leonore wahrzunehmen ist; und selbst Julia, die noch manche widerwärtige und verzerrte Züge zeigt, vergegenwärtigt doch gewisse Seiten der weiblichen Natur nicht ohne Wahrheit. Als ein besonders glücklicher Wurf ist wohl von jeher mit Recht der Mohr anerkannt worden. — Der ausgeführteste Charakter und in jedem Sinne Mittelpunkt und Held des Stückes ist Fiesko. Der Dichter hat ihn mit glänzenden Farben gemalt und ihm alle Eigenschaften gegeben, die der herrschenden Stellung entsprechen, mit der seine Persönlichkeit das ganze Stück bestimmt. Ich muß mich hier noch einmal gegen eine Behauptung Julian Schmidts wenden, welcher gegen Fieskos Charakter folgenden Vorwurf erhebt: „Er ist,“ sagt er, „durch jeden Eindruck bestimmbar, jede neue Gefühlswallung läßt ihn seinen Plan vergessen; nicht bloß seine eigenen Gedanken und Empfindungen,

sondern die Gedanken und Empfindungen anderer spielen mit ihm.“ Man kann sich diese fast unbegreiflichen Worte, welche der Charakterzeichnung des Helden schweres Unrecht thun, wohl nur durch eine Erinnerung an IV 9 erklären, wo nach Dorias Botschaft Fiesko in einer Aufwallung von Großmut einen Augenblick daran denkt, die Verschwörung aufzugeben, sich aber sofort wieder „anders besinnt.“ Diese Szene, aus dem jugendlichen Geiste des Dichters erklärlich, läßt allerdings den Helden, der ein politischer sein soll, zu abhängig von der Empfindung des Augenblicks erscheinen, und daß sie nicht ohne Anstoß ist, wurde schon oben berührt. Aber sie ist doch das einzige Beispiel einer solchen Schwankung, die auch hier sofort wieder überwunden wird; im übrigen hält Fiesko seinen Plan mit eisernem Willen fest und sein Handeln folgt daraus mit strengster Folgerichtigkeit. Nirgends sonst „spielen“ eigene oder fremde Empfindungen mit ihm, sondern er führt sein Unternehmen mit der vollsten geistigen Überlegenheit aus, ohne irgend jemand einen Einfluß auf sich zu gestatten. Man denke an Verrinas und der andern Unzufriedenen dringende Worte im ersten Akte, an Bourgogninos Ausforderung, an den Versuch mit dem Bilde, an Gianettinos Mordversuch, an die brausende Entrüstung des Adels und der Bürger nach Lomellins Wahl, an Leonorens Vorwürfe (III 3), an ihre Bitten und Thränen (IV 14), an sein ganzes Verhältnis zu Julia, an seine vollendete Verstellungskunst gegen die Dorias, überall zeigt sich ein starker bewußter, eigensüchtiger Wille, eine überlegene, stets geistesgegenwärtige Kraft, die sich durch nichts bestimmen läßt, aber alles für sich zu benutzen versteht. „Die Empörung kommt wie gerufen,“ sagt er II 7, „aber die Verschwörung muß mein sein.“ Von einer Unsicherheit oder gar von einem Vergessen seines Zieles ist nirgends die geringste Spur.

Um endlich auch einen Blick auf Ausdruck und Darstellung zu werfen, so erscheint die ungezähmte Kraftsprache der Räuber im ganzen etwas ermäßigt, wenn auch an nicht wenigen Stellen derselbe alles Maß überfliegende Sturm und Drang der Leiden-

schaft sich hervordrängt. Ich erinnere nur an Fieskos fürchterliche Ausbrüche bei der Leiche seiner Gattin, die wohl den Gipfel der Ungeheuerlichkeit bilden nnd zum Teil jede Grenze des Zulässigen weit überschreiten, jene Worte, die durch des Dichters szenische Anweisungen „mit frechem Zähneblecken gen Himmel," „viehisch um sich hauend" und dergl. bezeichnet und schon dadurch ausreichend verurteilt sind. Auch Verrinas Worte bei Verfluchung seiner Tochter I 12 und zu Bourgognino III 1 gehören hierher. Im allgemeinen aber ist die Entwickelung des jugendlichen Dichters nicht zu verkennen, vielleicht auch der Einfluß des fester umgrenzten historischen Stoffes; die Sprache ist weniger aufgeregt. Aber freilich ist sie daneben auch vielfach weniger natürlich als in den Räubern, der Ausdruck ist häufiger gesucht und gespreizt; der Dichter braucht mit Vorliebe witzige Gegensätze, überraschende Spitzen, ungewöhnliche Bilder und fällt dabei nicht selten ins Geschraubte, zuweilen gar ins Unverständliche. Einige Belege dafür sollen zum Schluß dieser Besprechung des Stückes zur Erörterung kommen.

5. Auch von Fiesko ist uns die auf Dalbergs Wunsch angefertigte Bühnenbearbeitung erhalten und fordert zu einer kurzen Vergleichung mit der ersten, in die Werke übergegangenen Fassung auf.

Die wichtigste Änderung betraf auch hier wie bei den Räubern den Schluß des Stückes: Fiesko verzichtete freiwillig auf die Krone und blieb am Leben als „Genuas glücklichster Bürger."*) Es ist gewiß stets ein überaus kühnes Unternehmen, einer einmal entworfenen und ausgeführten dramatischen Handlung nachträglich einen anderen oder gar den entgegengesetzten Schluß anfügen zu wollen. Der Schluß soll sich aus allem Vorausgehenden mit innerer Notwendigkeit ergeben; wie ist es möglich, daß derselbe Weg ebensogut nach links wie nach rechts

---

*) Auffallend ist, das Schiller das Stück auch bei diesem ganz untragischen Ausgang noch „Trauerspiel" nannte.

führt? Entweder ist das Stück nichts wert, oder der neue Schluß kann nicht passen. Ich erinnere außer an die Räuber, wo der Versuch, wenngleich lange nicht so tiefgehend wie hier, ebenfalls mißlang, noch an Goethes Stella, die aus einem „Schauspiel für Liebende" ein „Trauerspiel" wurde und bei dem tragischen Schluß gewiß nicht gewann, obgleich freilich die erste Fassung, weil einmal ein Drama kein Märchen ist, auf der Bühne ebenfalls unmöglich war; dem Stück war wohl überhaupt nicht zu helfen. Im Fiesko ist nun die Sache noch dadurch erschwert, daß der neue Schluß mit der Geschichte in Widerspruch steht; und dieser Widerspruch ist so grell, die Thatsache selbst so allgemein bekannt (wenn auch vielleicht erst durch Schiller), daß sich schon deshalb starke Bedenken erheben. Indes kommt schließlich doch alles nur auf die Angemessenheit der dramatischen Entwickelung an; denn selbst diese Freiheit würde, mit Schiller zu reden, der Hamburgische Dramaturgist gewiß verzeihen, wenn sie nur geglückt wäre.

Aber das ist sie eben ganz und gar nicht. Der Verlauf ist folgender: bis zum Ende des vierten Aktes weiß man es nicht anders als daß Fiesko nach der Krone strebt. „Die Grafen von Lavagna sind ausgestorben — Fürsten fangen an," sagt er noch in der Abschiedsszene zu Leonore, die vergeblich mit der ganzen Gewalt ihres geängstigten Herzens ihn beschwört, ihn zwar „durch und durch erschüttert," aber doch nicht bewegen kann; alles genau wie in der ersten Bearbeitung. Wie sollte nun bei einem Charakter, dessen innerstes Wesen der Ehrgeiz ist, die beabsichtigte Wandelung glaublich gemacht werden? Dazu benutzt der Dichter die Eingangsszene des fünften Aktes (in der Bühnenbearbeitung IV 14), wo Andreas den Fiesko durch seine Geistesgröße beschämt, so daß dieser eingesteht, es sei leichter ihn zu stürzen als ihm zu gleichen. An diese Gefühlsaufwallung knüpfte der Dichter an und ließ in einem Monolog den Helden sich zu dem edelmütigen Entschluß durcharbeiten, Genua die Freiheit zu lassen. „Noch ist es Zeit!" beginnt er; er findet es schimpflich, daß er, der Genua zu

erobern gewiß sei, verzagen solle, sich selbst zu besiegen. Aber sein Entschluß soll ganz frei sein: er will sich „so nah an den Purpur hindrängen, daß nichts mehr zu thun ist als die Hand nach ihm auszustrecken, und dann wegtreten und entsagen.“ Dieser Entschluß „stehet felsenfest,“ und dies Programm wird nun auch genau ausgeführt.

Es ist klar, daß durch diese Wendung der Charakter Fieskos vollständig vernichtet wird. Er hat in seinem großen Monolog III 1 gesagt: „Ich bin entschlossen,“ und III 6 als die Verschworenen fort sind: „Schlugen sie nicht um gegen das Wörtchen Subordination wie die Raupe gegen die Nadel? — Aber es ist zu spät, Republikaner.“ Wenn das nicht Ernst ist, nicht unabänderlich Wahrheit bleibt, so ist Fiesko wirklich ein schwankendes Rohr, und er würde in dieser Gestalt den vorhererwähnten Tadel Julian Schmidts verdienen. Es ist innerlich unwahr und eine psychologische Oberflächlichkeit, ihn aus Anlaß einer augenblicklichen Aufwallung das Ziel seines Lebens aufgeben zu lassen; ob jemand in solcher Lage das eine oder das andere ergreift, kann niemals von einer einmaligen Erregung abhängig sein, sondern steigt aus der Tiefe des Charakters auf, „notwendig wie des Baumes Frucht.“ Von diesem Fiesko, wie wir ihn aus den ersten vier Akten kennen, würden wir mit Sicherheit voraussehen, daß ihn sein Entsagungsentschluß notwendig morgen wieder reuen muß.

Aber fast noch schlimmer wird die Sache durch die Ausführung. Denn nun spielt Fiesko mit bewußter Lüge den Ehrgeizigen, um nachher den vollen Triumf des Edelmuts zu haben. „Der Überwinder befiehlt dem versammelten Rat auseinanderzugehen. — Dies Schwert sei jetzt das Gesetzbuch, diese Armee der Senat. Sagen Sie (zu Kalkagno), Gnade warte auf Unterwerfung und Tod auf Weigerung, und die Väter der Republik sollen wählen.“ So thöricht anmaßliche, so unnötig beleidigende Worte sind im Munde des wahren Fiesko, der nicht schauspielert, ganz unmöglich. Natürlich unterwirft sich der große und der kleine Rat der Republik zitternd dem Willen des

Siegers: „Lang lebe Fiesko, Herzog von Genua!" Wie er so vom Volk umjauchzt dasteht, tritt Verrina auf; und jene mächtige Szene, die in der ursprünglichen Fassung erschütternd wirkt, wird hier zur schalen Komödie. Dort steht der Rächer der Freiheit ihrem Unterdrücker gegenüber, ganz allein, mit furchtbarem Ernst, nur Mensch zu Mensch; und wie ergreifend klingt da sein Zorn wie seine Wehmut: „Umarme mich, Fiesko, es ist ja hier niemand, der den Verrina weinen sieht." Hier dagegen steht ganz Genua dabei. Fiesko bringt den ergrauten Republikaner leicht so weit, daß er einen Streich nach ihm führt, das Volk verlangt wütend das Blut des „Fürstenmörders und Majestätsverletzers," und nun, da er „sicher und schreckenlos" den Thron besteigen könnte, erklärt er plötzlich, „ein Diadem erkämpfen sei groß, es wegwerfen göttlich," Genua solle frei sein. Das Volk gerät in einen Taumel des Entzückens, Verrina stürzt begeistert in seine Arme, und unter großer Rührung und allgemeiner Umarmung schließt das Stück. Man kann dem Urteil Palleskes nur beistimmen, daß das Ganze ein trauriger Abfall sei, daß aus der „politischen Charaktertragödie ein heroisches Spektakelstück" geworden sei, und daß man auch gar nicht wisse, was diesen herzogsüchtigen Genuesern die geschenkte Freiheit nützen solle.

Von den übrigen Änderungen betrifft die erheblichste Bertha, aber auch sie ist in jeder Hinsicht eine Verschlechterung. Bertha wird nicht entehrt, sondern nur entführt: „Der allmächtige Blick der beleidigten Tugend entwaffnete den feigen Verführer." Es ist klar, daß bei diesem verhältnismäßig harmlosen Vorgange der ganze düstere Ernst, der die Szene dramatisch berechtigte und wirksam machte, verloren geht. Sie entflieht aus dem Landhause, wohin sie Gianettino hat bringen lassen, und kommt gesund und wohlbehalten, wenn auch etwas erschrocken, in ihres Vaters Haus zurück. Verrinas fürchterlicher Fluch, der sie „bis Gianettino den letzten Odem verröchelt hat," in das tiefste Gewölbe bannt und sie „verblinden" heißt, verliert unter diesen Umständen jede Berechtigung, und das Erhabene thut, weil es

nicht begründet ist, jenen verhängnisvollen Schritt auf ein anderes Gebiet ästhetischer Wirkung.

Etwas glücklicher war der Dichter, wo er nur zu streichen brauchte. So ist z. B. die Szene zwischen Leonore und Julia im Anfang des zweiten Aktes, sowie das ganze Verhältnis Kalkagnos zu Leonore völlig fortgeblieben. Den Verlust dieser Szene wird man nicht beklagen, indes ein Schade ist es doch auch hier, daß dadurch die beiden Gestalten Kalkagnos und Saccos so stark abgeblaßt werden. Sind sie in der ersten Fassung niedrige Seelen, aber scharf umrissen und in der Verschiedenartigkeit ihrer gemeinen Gesinnung bezeichnend für die dargestellte dramatische Welt, so verlieren sie sich hier allzusehr in den allgemeinen Charakter oder die allgemeine Charakterlosigkeit der großen Mehrzahl der Genueser.

Wir müssen hiernach eingestehen, daß das Stück durch die Bühnenbearbeitung in hohem Grade und in sehr wesentlichen Punkten gelitten hatte. Mit vollem Recht setzt Palleske den Hauptgrund des geringeren Erfolges bei den ersten Aufführungen eben in diese „verkümmerte Gestalt" des Dramas. Der letzte Akt mindestens konnte nicht anders als erkältend wirken, weil jeder Zuschauer das Gegenteil der vorgeführten Entwickelung als eine Forderung der Natur empfinden mußte. Die Erklärung liegt in den Umständen, unter welchen Schiller diese Umformung vornahm. Seine Arbeit ging nicht aus der eigenen Überzeugung von der Änderungsbedürftigkeit seines Werkes hervor, sondern aus Einwendungen anderer, die ihn schwerlich überzeugen und gewiß nicht begeistern konnten; er arbeitete unfrei und mit Widerwillen. Dazu kam dann vor allem noch sein durch ein kaltes, schleichendes Fieber zerrütteter Gesundheitszustand, wie dies sein treuer Freund Andreas Streicher so schlicht und ergreifend schildert, welcher S. 161 gewiß mit Recht sagt, daß „das Wechselfieber den thätigen, kühnen Geist des Dichters gelähmt habe." „Man kann sich denken," fügt er mit deutlich erkennbarem schmerzlichem Unmut hinzu, „mit welchem Widerwillen er sich an Abänderungen, worunter nicht Abkürzungen verstanden sind,

überhaupt, besonders aber wie bei Fiesko der Fall war, an solche sich machte, wo dem Verstand und der Wahrheit zugleich der stärkste Schlag versetzt werden mußte.“ Zum Glück hat Schiller hier wie bei den Räubern nur die erste Abfassung, das unverfälschte Erzeugnis seines frei schaffenden Genies, in seine Werke aufgenommen.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1.

„Ein kleiner aussetzender Puls der Empfindung und Fiesko verloren?“

d. h. Fiesko ist mir darum noch nicht verloren, weil seine Empfindung für mich auf die Dauer eines kurzen Pulsschlages ausgesetzt, aufgehört hat. Der „Puls“ für einen kürzesten Zeitraum wie im Karlos III 2, wo sich König Philipp „auf eines Pulses Dauer nur Allwissenheit“ wünscht.

„Ein blühender Apoll, verschmolzen in den männlich schönen Antinous.“

Der Ausdruck ist seltsam, denn wenn die beiden Gestalten nebeneinander gedacht werden, so ist Apollo die männlichere, Antinous dagegen der weichere Jüngling. Möglich, daß Schiller den Antinouskopf aus eigener Anschauung gar nicht kannte.

I 3.

„Kalkagno. Sind deine Schulden so groß?
Sacco. So ungeheuer, daß mein Lebensfaden achtfach genommen, am ersten Zehenteil abschnellen muß.“

Der Sinn ist offenbar: Wenn mein Leben auch achtmal so lang wäre, als es ist, so würde es doch nicht hinreichen, auch nur den zehnten Teil meiner Schulden bezahlen zu können. Das Bild ist, daß der Lebensfaden wie eine Schnur, mit der man eine Strecke mißt, längs der ungeheuren Ausdehnung der

Schulden straff angezogen und dann losgelassen wird, so daß er ab- oder zurückschnellt.

I 4.

„Allgemein sei die Lust, der bacchantische Tanz stampfe das Totenreich in polternde Trümmer!"

Der Sinn dieser erstaunlichen Worte ist: der Tanz soll alles so mit Lust und Leben erfüllen, daß das Totenreich dadurch vernichtet wird; es soll hier das Leben so zum Ausdruck kommen, daß es gar keinen Tod mehr giebt, daß das Totenreich in Trümmer geht. Die Vorstellung ist etwa von einer Decke oder einem Gewölbe, welches unter dem Stampfen des lustigen Tanzes polternd einstürzt.

I 8.

Bourgognino. Ich werde Sie verachten.

Fiesko. Bei Gott, Jüngling! Das wirst du nie, und wenn die Tugend im Preis fallen sollte."

Was im Preise fällt, wird wertlos und also verachtet. Sollte also die Tugend jemals im Preise d. h. in der Schätzung der Menschen fallen, so würde dasjenige, was der höchsten Verehrung wert ist, verachtet werden. Aber selbst wenn dies Unerhörte einträte, will Fiesko sagen, wirst du mich doch niemals verachten; so sicher bin ich, daß meine Handlungsweise, wenn du sie nur erst kennst, deinen höchsten, begeisterten Beifall hat.

I 9.

„Dich würd' ich hängen lassen, wenn es mich soviel mehr als zwei Worte kostete."

Zwei Worte von mir, sagt Fiesko, würden genügen, um dich hängen zu lassen. Aber eben deswegen thue ich es nicht; es widerstrebt mir, jemand meine Macht fühlen zu lassen, der so unbedingt in meinen Händen ist. Bedürfte es der kleinsten weiteren Anstrengung dazu (nur „soviel mehr"), so thäte ich es vielleicht. Das „soviel" muß man sich durch eine Handbewegung verdeutlicht denken.

Die „Seidenhändler," die hier und sonst öfter genannt werden, bildeten das zahlreichste Gewerbe in Genua. Es wird erzählt, daß Gianettino Doria, ehe sein Oheim ihn an Kindesstatt annahm, in großer Dürftigkeit lebte und sein Leben als Seidenwirker fristete. Schiller erwähnt dies nirgends, wenn es aber in der kurzen Charakteristik seiner Person im Namenverzeichnis heißt „bäuirsch=stolz. Bildung zerrissen," so deutet dies jedenfalls auf den mangelhaften Bildungsgang des Emporkömmlings.

I 11.

„Heut hebt die Wahlwoche der Republik an."

Im Anfang Januar fanden die Wahlen zur Republik statt, von denen die wichtigsten sind die Prokuratorwahl am 1. Januar und die Dogenwahl am 3. Januar. Prokurator ist die zweite Stelle im Staat, Doge die oberste. Wie sich Schiller das Verhältnis des Dogen zu dem „Herzog" Andreas Doria gedacht hat, geht aus seinem Stücke nicht hervor. Thatsächlich war Andreas nicht Herzog und bekleidete überhaupt keine öffentliche Stelle. Die Republik hatte ihm die lebenslängliche Dogenwürde angetragen, er aber hatte dieselbe abgelehnt und begnügte sich mit seiner persönlichen Stellung, die allerdings ihn zum weitaus einflußreichsten Manne in Genua machte. Schiller scheint anzunehmen, daß Doria neben der souveränen Herzogswürde, die er ihm geliehen hat, die Ämter und Formen des Freistaates in Geltung gelassen hat (etwa wie unter den römischen Kaisern), so daß also nach wie vor ein Doge an der Spitze stand, welcher nach der Verfassung alle zwei Jahre neu gewählt wurde.

I 12.

„Ich habe einen Eid gethan und werde mich meines Kindes nicht erbarmen, bis ein Doria am Boden zuckt, und sollt' ich auf Martern raffinieren wie ein Henkersknecht, und sollt' ich dieses unschuldige Lamm auf kannibalischer Folterbank zerknirschen."

Die letzten Worte sind nicht recht verständlich. Er hat den Fluch auf seine Tochter gelegt, daß „kein Strahl auf ihre Wangen

fallen" soll, ehe ihre Ehre durch Gianettinos Tod gesühnt ist. Aber warum er dabei auf Martern „raffinieren," also sie von diesem Zwecke abgesehen absichtlich quälen oder foltern sollte, ist nicht zu verstehen.

„Kalkagno. So gewiß möge Kalkagno den Weg zum Himmel ausfindig machen, als dieses Schwert die Straße zu Dorias Leben."

„Sacco. Wenn dies mein blankes Eisen Berthas Gefängnis nicht aufschließt, so schließe sich das Ohr des Erhörers meinem letzten Gebet zu."

Es macht einen verletzenden Eindruck, daß diese beiden niedrigen Seelen, die der Dichter I 3 geradezu als Lumpe gezeichnet hat, hier in so ernster Lage so feierlichen Schwur thun; die heilige Sache des Vaterlandes scheint dadurch herabgezogen zu werden. Oder legt er ihnen absichtlich solchen Schwur in den Mund, der sie verdammt? Denn weder macht Kalkagnos Schwert den Weg zu Dorias Herzen ausfindig, noch schließt Sacco Berthas Gefängnis auf. Allerdings werden die beiden auch II 18 unbedenklich unter „Genuas fünf größte Herzen" mitgerechnet, und Fiesko zählt sie II 17 zu „Genuas edelsten Zierden."

II 1.

Der Ausdruck „Silhouette," der hier und mehrfach sonst vorkommt, ist ein Anachronismus. Der Name rührt bekanntlich von dem französischen Minister Etienne de Silhoutte her, der zwar nicht (wie das Schillerlexikon meint) der Erfinder dieser Schattenrisse war, sondern der durch diese Benennung verspottet wurde, die um 1757 aufkam. — Unter denselben Gesichtspunkt fallen „die Perspektivchen der jungen Stutzer" II 2, da bekanntlich das Fernrohr erst zur Zeit Galileis erfunden worden ist, und von dieser Erfindung bis zu „Perspektivchen," deren sich junge Stutzer zum Begaffen der Damenwelt bedienten, noch ein weiter Weg war. — Auch die II 4 erwähnten „Billardtische" und der „Flügel" III 9 dürften damals schwerlich schon bekannt oder wenigstens nicht so allgemein im Gebrauch gewesen sein. — Natürlich ist auf solche Unachtsamkeiten des Dichters kein Gewicht zu legen.

II 2.

„Zittre um diesen Spott, aber ehe du zitterst, erröte!“

Leonore soll zittern, weil Julia sich an ihr rächen will; aber warum erröten? Offenbar bei dem Gefühl der Schmach, vom Fiesko verschmäht zu sein. Julia sagt: ich will dich, ehe meine Rache dich trifft, jetzt gleich hier noch zum Erröten bringen, indem ich dir den Schattenriß deines Mannes zeige. Wirklich wird ja auch Leonore bei der ersten Hindeutung darauf „rot und verwirrt.“ Zugleich sollte ihr die Erwähnung des Errötens Gelegenheit zu ihrer Erwiderung geben, die wohl der witzigste Hieb in dieser ganzen Szene ist.

II 3.

„Wenn meine Leidenschaft Sünde ist, so mögen die Enden von Tugend und Laster in einander fließen und Himmel und Hölle in eine Verdammnis gerinnen.“

Der Sinn ist: Wenn dies Sünde ist, so giebt es keinen Unterschied zwischen Tugend und Sünde; dann ist alles menschliche Thun Sünde und fällt der gleichen Verdammnis anheim.

„Das Eidbrechen ist *nur* Ihr Fall nicht, Madonna.“

Der Sinn dieser Worte Kalkagnos wird durch die von Schiller herrührende Hervorhebung des Wörtchens „nur“ eher verdunkelt als geklärt. Ich vermute, daß es heißen soll, gerade eine Verletzung des Eides könne Leonoren in keinem Falle schuld gegeben werden, da sie ja durch Fieskos Eidbruch vollständig frei sei. Damit stimmen auch die folgenden Worte: „Meine Empfindlichkeit sollte dir meine Empfindung bestechen,“ — d. h. meine Empfindlichkeit über Fieskos Eidbruch sollte (so hofftest du) meine Empfindung zu deinen Gunsten bestechen, mich dir geneigter machen.

II 4.

„Ein Jesuit wollte gerochen haben, daß ein Fuchs im Schlafrocke stecke.“

Für „Schlafrocke“, das in allen älteren Ausgaben steht, setzte das Theater 1806 und Körner 1812 die Konjektur „Schaf-

rocke", wobei offenbar der sprichwörtliche „Wolf in Schafskleidern" (Matth. 7, 15) vorschwebte. Aber erstens ist „Schafrock" dafür kein bräuchliches Wort; zweitens giebt Fuchs und Schaf einen schiefen Gegensatz; endlich kann die Maske eines Schafes dem Fiesko nicht zugeschrieben werden. Es muß also bei dem allerdings etwas auffallenden Schlafrocke bleiben. Ich erkläre es mir durch Anlehnung an die voraufgehenden Worte: alles bedaure, daß Fiesko Genuas Fall verschlafe.

II 5.

„Genua ist da, wo das unüberwindliche Rom wie ein Federball in die Rakete eines zärtlichen Knaben Oktavius sprang."

Der Name Oktavius für Oktavian war Schiller wohl aus Shakespeares Julius Cäsar geläufig, wo er z. B. V 1 ein „Schulknabe" genannt wird (bei Eschenburg; Schlegel sagt: ein Bübchen). Das Wort Rakete hat hier nichts mit dem bekannten Feuerwerkskörper zu thun, sondern ist einfach das französische la raquette, welches das Fangnetz beim Federballspiel bedeutet. Also, er zog die Republik in seine Gewalt, wie ein geschickter Spieler den Federball mit Sicherheit im Netze auffängt. Sonderbarerweise giebt Rudolf im Schillerlexikon unter Rakete bloß die Erklärung, es sei ein Feuerwerkskörper, und verweist auf Oktavius; unter diesem Worte aber fehlt jede Erklärung.

„Dann werden Sie die Phantasie der Marktschreierei überwiesen haben — gewonnen haben den verjährten Prozeß der Natur mit den Künstlern."

Die Phantasie d. h. die Kunst behauptet, das vollkommene Ideal der Schönheit darzustellen und darin die Natur zu übertreffen. Wird also nachgewiesen, daß die Natur ebenso Schönes oder noch Schöneres hervorbringt, so ist diese Anmaßung der Kunst widerlegt und die Phantasie der Marktschreierei überwiesen, da sie weniger leistet als sie anpries; alsdann hat die Natur ihren Prozeß gegen die Künstler gewonnen. — Düntzer erklärt umgekehrt: „Die Phantasie der Marktschreierei über-

weisen soll heißen das Nichtvorhandensein der vollendeten künstlerischen Schönheit in der Natur beweisen." Aber abgesehen davon, daß dies Nichtvorhandensein niemals bewiesen werden kann, da sich ja immer noch ein „glücklicherer Abdruck des weiblichen Modells" finden könnte, so beansprucht auch die Kunst gar nicht, daß das von ihr geschaffene Ideal in der Wirklichkeit existiere; beanspruchte sie es aber, so könnte man dies nicht Marktschreierei nennen; und wollte man es doch so nennen, so würde dann jedenfalls die Kunst über die Natur triumfieren, da sie Schöneres erfände, als jene erschaffen kann; die Natur hätte also den Prozeß nicht gewonnen, sondern verloren. Düntzer geht bei seiner Erklärung offenbar von der falschen Voraussetzung aus, daß Zibo eine solche Verkörperung des Ideals nicht werde finden können, während Fiesko gerade von ihm verlangt, er solle so lange suchen, bis er „einen Abdruck" finde, in welchem sich „alle Reize dieser geträumten Venus umarmen." Je länger dies dauert; desto besser, denn desto sicherer wird er darüber vergessen, daß Genuas Freiheit zur Tümmern geht.

II 14.

„Sie werden über diesen schwarzen Stein noch den Hals brechen."

Joachim Meyer hat darauf hingewiesen, daß hier eine Anspielung auf den Namen Lavagna vorliege, da dieses Wort „Schieferstein" bedeutet.

„Dieser Brief muß mit Extrapost nach Levanto. Er unterrichtet den Spinola von allem und heißt ihn früh acht Uhr in der Hauptstadt hier eintreffen."

Ein General Spinola im Dienste des Kaisers ist aus dieser Zeit geschichtlich nicht nachweisbar. Doch weist Düntzer darauf hin, daß in der Erzählung des Kardinals von Retz, die neben Robertsons Geschichte Karls V. Schillers vornehmlichste Quelle war, unter den Anhängern Dorias ein Augustin Spinola vorkommt, der die Festung von Montobio zur Übergabe zwang. Levanto liegt etwa acht Meilen östlich von Genua an der ligurischen Küste. Da dies für den hier gegebenen Auftrag etwas

weit ist, so könnte Schiller auch an das um drei Meilen nähere Sestri Levante gedacht haben, ganz nahe bei dem Orte Lavagna, von dem die Familie Fiesko ihren gräflichen Namen hat.*)

II 17.

„Ihre Meisterin ist eine Verwandte meines Hauses.“

Die Worte sollen wohl nur bedeuten, daß die Mitglieder des Hauses Fiesko sich stets der Kunst verwandt gefühlt d. h. sie geschätzt, geliebt, gefördert haben. Dasselbe besagt der Zusatz: „Ich liebe sie brüderlich.“ — Wenn es gleich darauf heißt „Die Kunst sei die rechte Hand der Natur,“ so ist gemeint, sie könne das, was die Natur gewollt, am besten und vollendetsten zur Erscheinung bringen. Darum fügt er hinzu, die Natur habe nur Geschöpfe, die Kunst Menschen gemacht. Dieser Gedanke, daß die Kunst erst den Menschen zum Menschen mache, ist später unserm Dichter sehr geläufig und er hat ihn bekanntlich z. B. in den Künstlern sowie in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen ausgeführt. In unserer Stelle ist er durch den Zusammenhang der Gedanken nicht gefordert und wird nur lose angefügt.

„Und was ist wirklich Ihres Pinsels Beschäftigung?“

Über den Sprachgebrauch des Wortes wirklich siehe die Anmerkung zu den Räubern I 2 „Wie's wirklich Mode ist.“

„Er ist weggeworfen (der Pinsel), gnädiger Herr. Das Licht des Genies bekam weniger Fett als das Licht des Lebens. Über einen gewissen Punkt hinaus brennt nur die papierne Krone. Hier ist meine letzte Arbeit.“

Die papierne Krone ist die Papiermanschette, welche anbrennt, wenn das Licht herabgebrannt ist, also kein „Fett“ mehr hat. Dem-

*) Ich entnehme Namen und Lage dieser Ortschaften einer gewöhnlichen heutigen Karte, wie sie der Andreesche Handatlas zeigt. Natürlich hat Goedeke durchaus recht, wenn er III, S. VIII bemerkt, es sei für den Wert der Dichtung vollständig gleichgiltig, „ob ein Spinola in Levanto stand und in einer Nacht berufen werden konnte, ob es ein Levanto bei Genua gab, oder ob Sestri Levante gemeint sei.“

nach sagt Romano: Das Genie bekam weniger Nahrung als das Leben, d. h. ich fühlte mich weniger zum idealen künstlerischen Schaffen als zum wirklichen Leben angeregt; wollte ich über diesen Punkt hinaus, wo also das Licht des Genies herabgebrannt ist, doch die Flamme der Kunst noch erzwingen, so würde bloß noch die papierne Krone brennen, ein hellaufflackerndes, aber rasch erlöschendes Strohfeuer, d. h. ich habe jetzt nicht mehr nachhaltige künstlerische Begeisterung, die dauernd wertvolle Werke schafft; ich könnte höchstens Werke zu stande bringen, die rasch Beifall finden und rasch wieder vergessen werden. Deshalb habe ich meinen Pinsel weggeworfen.

Es fragt sich, warum Romano so von sich und seiner Kunst spricht. Eckardt wollte S. 123 die Worte dahin verstehen, daß Romano damit den „herben Widerspruch zwischen dem Erfolg des idealen Strebens und der gemeinen Wirklichkeit mit ihren zwar sinnlichen aber reichen Genüssen“ bezeichnen wolle und die traurige Thatsache ausspreche, daß „sein Genius sich überlebt habe.“ Aber wie kann Schiller den Maler Romano, den er im Personenverzeichnis als „frei, einfach und stolz“ bezeichnet, als jemand haben darstellen wollen, der den sinnlichen Genüssen gegenüber sein ideales Streben nicht habe festhalten können?*) Man sähe gar keinen Zweck solcher Erfindung, da Romanos etwaige Lebensschicksale und Kunstentwickelung hier augenscheinlich ganz außerhalb des Interesses liegen; vielmehr muß in der Stelle ein Bezug auf die Handlung der vorliegenden Szene gefunden werden. Dieser Zusammenhang tritt zum erstenmale in Romanos Worten hervor, als er zu Fiesko mit einer tiefen Verbeugung sagt, daß er „gegenwärtig die große Linie zu einem Brutuskopfe“ suche. Geht hieraus einerseits hervor, daß sein

*) Ganz unverständlich ist mir Boxbergers Erklärung geblieben, welcher in der papiernen Krone ein Bild für den „Zeitungsruhm“ erblickt und Romano sagen läßt: „Die Menschen seien mit Zeitungsruhm (der papiernen Krone) freigebiger als mit Geld.“ Danach würde ja (oder wie soll man es deuten?) das Licht des Genies durch Geld, das Licht des Lebens durch Zeitungsruhm genährt werden.

Genie keineswegs feiert, daß er vielmehr fortwährend mit malerischen Plänen umgeht, so zeigen sie andrerseits auch den Zweck der obigen Worte. Es ist als sagte er zu Fiesko: So lange die große That, die wir von dir erwarten, nicht geschehen ist, hat mein künstlerisches Genie keine Nahrung, sondern mein Streben ist auf das Leben gerichtet (wie das der anderen Republikaner, mit denen er im Bunde ist); wenn ich einst dich als Retter der Freiheit, als „Brutus“ malen kann, dann wird das Licht meines Genies wieder in eigenem Glanze strahlen. — Etwas zu allgemein drückt Düntzer diesen Gedanken aus, wenn er Romanos Worte S. 150 dahin umschreibt, er „könne nicht mehr malen, da sein Genie keine Nahrung bekomme, weil es keine Helden mehr gebe und die Kunst, wenn sie solcher Nahrung entbehre, nur Geistloses schaffen könne.“

Fieskos nachherige Worte: „Ja, es ist Ihre letzte Arbeit, Romano. Ihr Mark ist erschöpft. Sie rühren keinen Pinsel mehr an,“ sind so zu verstehen, daß Fiesko, obgleich er den Maler durchschaut, doch dessen obige Worte nur benutzt, um seiner Bewunderung des vorliegenden Werkes einen starken Ausdruck zu geben: wenn Sie vorher behaupteten, sie könnten nichts mehr malen, so muß ich dies angesichts ihres Bildes bestätigen; dasselbe ist so schön, daß Sie mit jedem neuen Bilde notwendig von Ihrer Höhe herabsinken müßten. Freilich ist der Ausdruck etwas seltsam; doch ist er das in dieser ganzen Szene.

II 18.

„Der Adel ist schwürig.“

Das Adjektiv „schwierig“ hängt ursprünglich nicht mit „schwer,“ sondern mit dem Stamme von „schwären, Geschwür“ zusammen, bedeutet also eigentlich voll Schwären; so ausschließlich noch im Mittelhochdeutschen swiric, swirec, welches z. B. von Benecke im mittelhochdeutschen Wörterbuch durch ulcerosus wiedergegeben wird. Daher bezeichnet es in übertragener Bedeutung das im innern Gährende, besonders die heimliche, noch nicht zum Ausbruch gekommene Unzufriedenheit; so wird es von Frisch, der

in seinem Wörterbuch (1741) beide Schreibarten schwürig und schwierig giebt, durch exulceratus und im figürlichen Sinne ad seditionem pronus übersetzt. Allmählich wurde es vom neuhochdeutschen Sprachgefühl zu „schwer" gezogen und danach in der Bedeutung umgestaltet. Doch bezeichnet noch Adelung (1798) diese heute üblichste Bedeutung als im Hochdeutschen ungewöhnlich. — Vgl. in Schillers Selbstkritik der Räuber (II, S. 357): „Karl ist im begriff, der glücklichste zu werden, aber die schwürige Bande steht wider ihn auf." Auch in Goethes Götz V 1 sagt Metzler: „Wir sind doch nur ihresgleichen, das fühlen sie und werden schwürig." Und noch im Wallenstein (Picc. I 2): „Der Bauer in Waffen — alle Stände schwürig." — Was die Schreibart betrifft, so ist die uns jetzt allein geläufige Form des Wortes „schwierig" erst durch Joachim Meyer 1860 in den Schiller-Ausgaben eingeführt worden.

II 19.

„O über die schlaue Sünde, die einen Engel vor jeden Teufel stellt."

Die Leidenschaft des Menschen stellt ihm das Böse verführerisch als gut dar;*) die Sünde hüllt sich in das Gewand der Tugend, z. B. die Herrschsucht spiegelt dem Herrschsüchtigen menschenbeglückende Absichten vor. Dies Streben nach dem Schein des Guten bezeichnet er mit den folgenden Worten:

„Unglückselige Schwungsucht! Uralte Buhlerei! Engel küßten an deinem Halse den Himmel hinweg, und der Tod sprang aus deinem kreisenden Bauche."

Es ist die Sucht, sich zum Schein des Guten aufzuschwingen, das Werben und Buhlen um denselben. Dieser Verführung ist auch die engelreine Tugend erlegen und dadurch dem Tode verfallen.

---

*) Vgl. Soph. Ant. 621 τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν τῷδ' ἔμμεν, ὅτῳ φρένας θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν.

III 1.

„Folge mir — dahin, wo das Gewinsel verlorner Seelen Teufel belustigt und des Jammers undankbare Thränen im durchlöcherten Sieb der Ewigkeit ausrinnen.“

Daß des Jammers Thränen im Sieb der Ewigkeit ausrinnen, scheint nach dem Zusammenhang ein Ausdruck für nie endende, ewig rinnende Thränen zu sein: sie fließen in ein Sieb d. h. sie fließen vergeblich, erreichen kein Ziel. Aber warum sind diese Thränen „undankbar?“ Ich vermute, weil das Geschäft, das sie treiben, nämlich das Sieb der Ewigkeit zu füllen, eine undankbare, nicht lohnende Mühe ist. Die Thränen lohnen gleichsam nicht die Mühe, die sich der Jammer damit macht, sie ewig fließen zu lassen.

III 2.

„Wilde Phantasien haben meinen Schlaf aufgeschwelgt.“

d. h. sie haben ihn aufgezehrt, verdrängt. Es liegt in dem Worte schwelgen der Nebenbegriff des Unersättlichen und der wilden gierigen Lust.

„Es ist schimpflich eine Börse zu leeren, es ist frech eine Million zu veruntreuen; aber es ist namenlos groß eine Krone zu stehlen.“

In der Geschichte Fieskos vom Kardinal Retz spricht Verrina, dessen Charakter dort ein ganz anderer ist, folgende Worte zu Fiesko: „Das Verbrechen, eine Krone zu stehlen, ist so groß, daß es für eine Tugend gelten könnte. Die Schicksalslage bestimmt das Urteil über einen Menschen. Ein elender Seeräuber, den es nach ein paar Schiffen lüstete, galt in Alexanders Zeit für einen verächtlichen Dieb; aber der Eroberer, der Königreiche stahl, für einen Helden.“

„Gehorchen und herrschen! Sein und nichtsein! Wer über den schwindlichten Graben vom letzten Seraph zum Unendlichen setzt, wird auch diesen Sprung ausmessen.“

d. h. niemand wird diesen Sprung ausmessen: der Unterschied zwischen herrschen und gehorchen ist so unendlich groß, daß

nichts diese „schwindlichte Kluft" ausfüllen kann, so wenig als irgend ein Wesen die Kluft zwischen Gott und dem endlichen Geschöpf überspringen kann.

„Niederzuschmollen in der Menschlichkeit reißenden Strudel."

Schmollen für lächeln, besonders höhnisch lächeln, vgl. S. 109. So heißt es in der szenischen Bemerkung III 10 „Fiesko schmollt," wofür in dem Leipziger Bühnenmanuskript: „lächelt heuchlerisch vor sich hin." Auch bei Uhland im Eberhard von dem Bäuerlein: „Drei Könige zu Heimsen, so schmollt es, das ist viel."

III 3.

„Gram, meine Liebe! Stand ich bisher im Wahn, Staaten nicht umwühlen wollen, heiße Gemütsruhe?"

Fiesko sagt, er habe bisher gemeint, nur wer Staaten umwühlen wolle, könne Unruhe im Gemüt haben; diese Ansicht müsse aber als Wahn bezeichnet werden, wenn Leonore, die doch offenbar vom Staatenumwühlen ganz fern sei, dennoch von Gram, also Gemütsunruhe spreche. Der Gedanke ist seltsam. Denn daß die ausgesprochene Meinung wirklich ein Wahn, ja völlig unsinnig ist, leuchtet aufs klarste ein, da es ja unzählige Dinge geben kann, die ein Herz mit Gram belasten, wenn es auch nicht im mindesten daran denkt, Staaten umzuwühlen. Vielleicht soll Fieskos Stimmung, der jetzt an nichts als sein Unternehmen denkt, damit geschildert werden.

III 10.

„Der arme, sorglose Wicht!"

Die Szene erinnert an einen geschichtlich überlieferten Zug. Es wird erzählt, Andreas Doria sei kurze Zeit vor dem Ausbruch der Verschwörung durch den kaiserlichen Gesandten in Genua gewarnt worden. Als derselbe noch bei ihm verweilte, sei zufällig Fiesko ins Zimmer getreten und habe so unbefangen den heiteren Lebemann gespielt, daß Andreas dem Gesandten

ins Ohr flüsterte: „Urteilen Sie nun selbst ob Ihre Nachricht begründet ist.“ (Eckardt, S. 57).

III 11.

„Doch kein Trauerspiel Graf. Das kommt mir im Traum.“

Julia nimmt ihren Einfall, es könne ein Trauerspiel sein, sofort zurück, da derselbe so unwahrscheinlich sei, daß er ihr nur im Traum, wo ja das Seltsamste stattfindet, hätte kommen können. Unverständlich ist Düntzers Bemerkung: „Das kommt mir im Traum soll heißen: Trauriges stellt sich von selbst ein. Im Traum, eigentlich ohne Wissen und Willen. Vergleiche die Redensart: Das ist mir nicht im Traum eingefallen. Weder können die Worte dies bedeuten (denn es würde doch immer nur herauskommen, daß ihr im Traum d. h. ohne Wissen und Willen ein Trauerspiel käme), noch würde der Gedanke, daß Trauriges sich ohne unser Zuthun einzustellen pflegt, hier in den Zusammenhang passen.

IV 12.

Wenn Julia sagt, daß die tödliche Seite des weiblichen Geschlechts d. h. ihre schwache Stelle „oft beim ersten Seitenblicke der Tugend den Feind verräterisch empfange,“ so bedeuten die hervorgehobenen Worte: sobald die Tugend nur einmal zur Seite blickt und also unaufmerksam wird.

V 1.

Nach Andreas' Abgange in dieser Szene findet sich in der Bühnenbearbeitung (IV 14) der Monolog Fieskos, der ihn zu seinem Entschlusse, dem Diadem zu entsagen, führt. Die Worte, mit denen er daselbst seine Sinnesänderung einleitet: „Noch ist es Zeit! noch!“ stehen genau ebenso im fünften Akte von Goethes Klavigo, und sehr ähnlich sagt Wallenstein, die Schwelle seines Zimmers betrachtend: „Noch ist sie rein! noch!“ Jede

der drei Stellen bezeichnet in einem Monologe des Hauptthelden des Dramas das Innehalten vor einem folgenschweren Entschlusse.

V 3.

„Ein Gang Profit, Brüder! Seine Teufel liefern ihn selbst aus.“

Bourgognino sagt: da sich Gianettino von selbst hier stellt, brauchen wir ihn nicht erst zu suchen und haben daher einen Gang Vorteil. Ganz sinnlos ist die Lesart im „Theater“ (1806): „Ein Gang. Profit, Brüder!“ offenbar eine Konjektur, die aus Verlegenheit des Verständnisses hervorging und in Körners Ausgabe 1812 wieder beseitigt wurde. Daß die obige Erklärung richtig ist, zeigt die Bühnenbearbeitung, wo Bourgognino sagt: „Ein Gang erspart, Brüder!“

V 4.

„Feinde um und um. Fort! Fluch't über der Grenze.“

Die Stelle hat ein besonderes kritisches Interesse. So wie oben angegeben, haben einstimmig die drei ersten Ausgaben von 1783, 1784, 1788. Der erste, der daran änderte, war Plümicke in seiner berufenen Bühnenbearbeitung des Fiesko (Berlin 1784). Bei ihm sagt der Deutsche: . . . „Flieht über die Grenze!“ Spätere Ausgaben bis 1806 haben teils: „Flucht über der Grenze,“ teils „Flucht über die Grenze.“ Erst durch Körner 1812 und später durch Joachim Meyer 1860 wurde die Lesart „Flieht über die Grenze“ allgemein eingeführt, vor deren Aufnahme schon allein die Erwägung, daß Plümicke sie erfunden hat, dringend hätte warnen sollen. Überzeugend verteidigt Goedeke (III, S. 139) die kritisch allein berechtigte Lesart: „Der Deutsche sagt zum Herzog: Spart eure Verwünschungen — in die Andreas, wie er fürchtet, bei dem letzten Anblick Genuas ausbrechen und dadurch seine Rettung verzögern wird — bis ihr in Sicherheit seid: ruft den Fluch des Himmels über Genua herab, wenn ihr über der Grenze seid. Das „Fliehen“ in der folgenden Rede des Herzogs bezieht sich nicht auf das einzelne Wort, sondern auf den ganzen

Sinn und den Inhalt der vorausgegangenen Worte des Deutschen." Mit Recht weist Goedeke auch auf die außerordentliche Unwahrscheinlichkeit eines doppelten Druckfehlers der im ganzen sehr korrekt gedruckten ersten Ausgabe hin, wo in einer Zeile „Flucht" für „Flieht" und „der" für „die" angenommen werden müßte. Auch der Apostroph in „Fluch't" ist augenscheinlich mit Absicht gesetzt, um eine mißverständliche Verwechslung mit dem gleichlautenden Substantiv unmöglich zu machen. Dieser überzeugenden Beweisführung Goedekes ist wenig hinzuzufügen. Der Gebrauch von „über" mit Dativ für „jenseits" bedarf wohl, als auch heut noch ganz verständlich, kaum eines Beleges, findet sich aber z. B. in den Räubern IV 3: „Wir müssen vor Sonnenuntergang noch über den Grenzen sein" und Kabale und Liebe IV 3: „In einer Stunde bin ich über der Grenze." Was den Sinn betrifft, so ist bei der falschen Lesart „Flieht" der Zusatz „über die Grenze" mindestens überflüssig. Denn wenn ich jemanden in solcher Lage zur Flucht auffordere, so ist es ganz selbstverständlich, daß er außer Landes fliehen muß, um sicher zu sein; es ist demnach ein bedeutungsloser Zusatz. Dagegen die überlieferte Fassung besagt: Fluchet, wenn ihr wollt; aber erst fliehet! Und statt zu sagen „wenn ihr geflohen seid" wird gleich das selbstverständliche Ziel der Flucht gesetzt: über der Grenze. Daß Andreas nachher nicht flucht, sondern klagt, ist kein Einwand gegen die Lesart. Der Deutsche spricht nach der eigenen, natürlichen Empfindung: er würde jedenfalls fluchen. Es ist nach alledem höchst auffallend, daß noch heut in manchen neuen Ausgaben sich die Plümicke'sche Konjektur findet.

V 12.

Seltsam nennt Fiesko den toten Gianettino „die gräßliche Kost seines Hasses." Sein Haß nährte sich gleichsam von seinem verabscheuten Gegner. Die Leipziger Bearbeitung setzt dafür verständlicher, aber freilich viel nüchterner „der ewige Gegenstand meines Hasses;" ebenso steht dort statt des voran-

gehenden Ausdrucks „Der Wurm meiner Seele“ das viel schwächere „Der Feind meiner Ruhe.“

V 13.

„Daß deine Zunge zum Krokodil würde!“

Das Krokodil, welches nach der allgemeinen Annahme heuchlerische Thränen weint, ist das Sinnbild der Lüge. Die Worte bedeuten also: daß deine Zunge zur Lügnerin würde! d. h. könnte ich dich doch Lügen strafen, dich zur Lügnerin machen.

„Leonore, vergieb — Reue zürnt man dem Himmel nicht ab.“

Wer bereut, sucht das Geschehene zu ändern oder rückgängig zu machen. Dem Himmel Reue abzürnen würde demnach bedeuten: durch Zorn den Himmel zur Reue d. h. zum Rückgängigmachen des Geschehenen bewegen. Dies, sagt er, ist unmöglich. Er empfindet, nachdem der erste Schmerz sich ausgetobt hat, daß seine wilde, ungezügelte Wut sinnlos ist und schämt sich ihrer; darum bittet er Leonore um Vergebung, weil er sich ihrer unwürdig benommen habe. Dies ist es, was er vorher „seines Geistes Memmenfall“ genannt hat. — Wie der Dichter hier das Kompositum „abzürnen“ sehr wirkungsvoll bildet, so steht kurz vorher in der szenischen Bemerkung: „zürnt sie dumpfig an.“ Auch sonst finden sich vielfach neue und sehr bezeichnend gebildete Zusammensetzungen, z. B. Kabale und Liebe II 2 „Luise zittert vom Sessel auf.“ II 5 „hinaufschwindeln“ für schwindelnd an etwas emporsehen.

V 14.

„Die Haarlocke ist mürbe, aber doch stark genug, dem schlanken Jüngling den Purpur zu knüpfen.“

Düntzer faßt die Situation dahin auf, daß Andreas die Herrschaft aufgebe und Fieskos Wahl anerkennen wolle: seine Locke solle jenem den Purpur knüpfen d. h. befestigen. Aber dies scheint mir dem Zusammenhange zu widersprechen; denn Lomellin sagt, Andreas „hoffe“ noch, und V 17 hören wir, daß halb Genua ihm

zuspringt, was doch nicht geschehen könnte, wenn er sich friedlich unterordnen wollte. Vielmehr muß Andreas sagen wollen, daß die Locke stark genug sei, dem siegreichen Fiesko die gewonnene Macht wieder zu entreißen. Aber freilich ist der Ausdruck höchst befremdend und kaum sprachlich zu erklären. Vielleicht ist die Vorstellung, daß der Purpur ihm wie eine Schlinge um den Hals geschlungen und er darin erdrosselt werde. Man könnte wohl von einem, der gehängt werden soll, etwa sagen: wir wollen ihm den Strick knüpfen. Der Purpur selbst, die gewonnene Herzogskrone, würde damit als der Fallstrick bezeichnet, der ihn stürzt, wie es ja auch in Wahrheit der Fall ist, wenngleich nicht durch Andreas Haarlocke allein, sondern durch Verrina.

V 16.

„Hat der Unterdrücker der Freiheit auch einen Kniff auf die Züge der römischen Freiheit zurückbehalten?"

Die Worte setzen das Bild von einem Spiele, das vorher angeschlagen wurde, fort, und davon ist auch das Wort „Züge" zu verstehen. Zwar sollte man danach am leichtesten an Schach- oder Damenbrett denken, während oben vom Kartenspiel die Rede ist; indes kann man das kluge Ausspielen der richtigen Karte wohl auch einen „Zug" des Spielers nennen. Verrina meint also, Fiesko habe das ganze Spiel gewonnen, nur eine Karte werde ihn zu Falle bringen: die der „römischen Tugend" d. h. der reine, unbeugsame Republikanersinn. Werde diese Karte gezogen, so werde er wohl keine List mehr in Bereitschaft (keinen „Kniff zurückbehalten") haben, um ihr die Spitze zu bieten.

3. Kabale und Liebe.

---

1. Gang der Handlung. Kabale und Liebe hat von Schillers Stücken (außer der Braut von Messina) die einfachste Handlung, und bei der übersichtlichen Gedrängtheit der dramatischen Entwickelung wird eine kurze Hervorhebung der Hauptpunkte genügen.

In der Exposition seiner Dramen ist Schiller fast überall von besonders glücklichem Wurf; das haben wir schon bei Besprechung der Eingangsszenen der Räuber in außerordentlicher Weise bestätigt gefunden, und sodann auch im Fiesko. Diese Kunst bewährt er auch hier nicht minder. Die erste Szene, ja die ersten Worte setzen uns vollständig und ungesucht mitten in die Handlung: „Einmal für allemal, der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und — kurz und gut, ich biete dem Junker aus.“ Auf das deutlichste sehen wir Luisens Eltern vor uns, den wackeren, ehrlichen, derben Vater und die eitle, schwache Mutter. Daß das Liebesverhältnis, von dem wir hören, schwerlich einen guten Ausgang nehmen kann, müssen wir schon nach den ersten Worten ahnen, und alsbald zeigt sich auch der erste Vertreter der späteren „Kabale“ in der Gestalt des Sekretärs Wurm, welcher dadurch unmittelbar in die Handlung eingreift, daß er die Tochter des Stadtmusikanten zur Frau begehrt. Er wird von der Mutter mit einfältiger Hochmütigkeit behandelt, indem sie beständig Andeutungen vom „Herrn Baron“ fallen läßt und daß doch der

liebe Gott ihre Tochter „barrdu zur gnädigen Madam will haben.“ Aber auch der Vater, der seiner Ehehälfte sehr derb über den Mund fährt, weist den ihm widerwärtigen Schleicher, den „Federfuchser“ mit den „kleinen tückischen Mausaugen“ deutlich genug ab. Als er beleidigt abgeht, ist es klar, daß er alles aufbieten wird, um das Verhältnis zu zerstören.

Nun lernen wir auch das liebende Paar selbst kennen, zuerst Luisen. Wir sehen, wie sie von vornherein mit innerer Bangigkeit und Angst das Unmögliche ihres Bundes ahnt. Ihre Seele ist so erfüllt von dem Geliebten, daß sie vergißt, „daß es noch außer ihm Menschen giebt,“ daß sie selbst in der Kirche nichts denken kann als an ihn; aber sie hat sich in einen schwärmerischen Traum des Entsagens hineingedacht, sie will ihn nicht für dieses Leben, nicht „für diesen kargen Tautropfen Zeit,“ sondern für die Ewigkeit, „wenn die Schranken des Unterschiedes einstürzen, wenn von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes.“ Aber das ist nur, solange Ferdinand fern ist. Denn als er nun kommt und sie in seine Arme schließt und ihr feurig von Zukunft und Glück spricht, da fühlt sie, daß trotzdem andere Wünsche in ihr leben, aber sie fühlt zugleich, daß „von heute an der Friede ihres Lebens dahin ist.“ Sie hat eine viel klarere Vorstellung von der Kluft des Standes als er, der die Gefahren verachtet und sich über den Standesunterschied mit dem Worte hinwegsetzt, daß sein Adelsbrief nnd sein Wappen nicht giltiger sein könne „als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann.“ Von der Ahnung namenlosen Unglücks erfaßt, stürzt sie davon.

In der That zeigt uns sofort die zweite Hälfte des Aktes, welche Gefahren dem Paare drohen. Wurm stachelt den Präsidenten auf, und wir hören, daß auch ohne dies Ferdinand noch heut den Befehl erhalten soll, um die Hand der Lady Milford anzuhalten. Auf Wurms Bedenken, Ferdinand werde sich weigern, erwiedert der Präsident: „Zum Glück war mir noch nie für die Ausführung eines Entwurfes bang, wo ich

mich mit einem: Es soll so sein einstellen konnte.“ Dies ist also der erste Versuch, der von der Gegenpartei gemacht wird, das Paar zu trennen: der Befehl des Vaters. Um den Sohn noch mehr zu drängen, muß es der Hofmarschall Kalb übernehmen, die Sache als schon abgemacht in der ganzen Stadt auszuschreien: „Nun muß ja Ferdinand wollen, oder die ganze Stadt hat gelogen.“ Daß der Sohn sich nicht einfach fügen und die Lady ohne Widerspruch heiraten werde, verstand sich von selbst; jedoch trotz aller Kühnheit und Schärfe, mit der er dem Vater gegenübertritt, wagt er es doch nicht, seine Liebe zu einem bürgerlichen Mädchen offen einzugestehen. Dem bestimmten Befehl, zur Milford zu gehen, bei der er bereits angemeldet sei, weicht er nicht aus, sondern beschließt, den Plan des Vaters dadurch zu vereiteln, daß er der Lady „Dinge sagt, ihr einen Spiegel vorhält,“ daß sie seine Hand nicht länger begehren soll. Da man außerdem einen weiteren Schritt des Präsidenten zu seinem Ziele erwarten muß, so entläßt der Schluß des ersten Aktes den Zuschauer in doppelter Spannung.

In beiden Richtungen giebt der zweite Akt die weitere Entwickelung. Die Lady erwartet Ferdinand, wir erfahren, daß die beabsichtigte Heirat das Werk ihrer Liebe ist, und müssen bereits zweifeln, ob es Ferdinand gelingen werde, sie so kurzer Hand als verächtlich und ehrlos bei Seite zu schieben, wie er sich vorgenommen hat. Dazwischen thun wir einen schauerlichen Blick in die politischen und sozialen Verhältnisse, welche den Hintergrund unseres Stückes bilden, in jener höchst wirkungsvollen Szene mit dem Kammerdiener, der von den nach Amerika verkauften Unterthanen des Fürsten spricht. Dann kommt Ferdinand; sein Vorsatz, die Lady seiner Verachtung wert zu finden, mißglückt gänzlich. Er läßt sich durch ihre Erzählung ergreifen und rühren. Aber er bleibt seiner Liebe treu und verläßt sie mit dem klaren Bewußtsein, daß es einen großen Kampf um Luisen gelten werde.

Dieser Kampf beginnt sofort. Der Präsident glaubt zum Ziele kommen zu können, wenn er Luisen als gemeine Dirne

behandelt und sie öffentlich an den Pranger stellt; ist sie einmal so beschimpft, das ist seine Rechnung, so wird Ferdinand als Offizier zurücktreten müssen; mit dieser bestimmten Absicht kommt er persönlich in die Wohnung des Geigers. Daß er Ferdinand dort trifft, welcher irgendwie von dem Vorhaben seines Vaters eine Ahnung haben muß, geht ihm offenbar etwas gegen den Plan, denn Luise und die Ihrigen sind so jedenfalls widerstandsfähiger. Indes er geht trotzdem ohne Zögern auf sein Ziel los, und es kommt zu einem höchst erregten Auftritt: Luise bewahrt die höchste Würde der Unschuld gegenüber den rohen Äußerungen des hochgestellten Schurken, aber in dem alten Miller empört sich der Bürgersmann und Familienvater gegen den frechen Eindringling: „Wer das Kind eine Mähre schilt, schlägt den Vater ans Ohr, und Ohrfeig um Ohrfeig, das ist so Tax bei uns. Halten zu Gnaden.“ — „Ew. Exzellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Den ungehobelten Gast werf ich zur Thür hinaus. Halten zu Gnaden.“ Gerichtsdiener treten ein, die Gewalt scheint obzusiegen. Da ergreift Ferdinand, aufs furchtbarste gereizt, den einzigen Ausweg, die Geliebte aus den Händen der Schergen zu retten: „Ihr führt sie zum Pranger fort, unterdessen (zum Präsidenten ins Ohr rufend) erzähl' ich der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident wird.“ Der Präsident, „wie vom Blitz gerührt,“ muß sie loslassen. — So ist der Versuch, das Paar durch äußere Gewalt zu trennen, erfolglos geblieben: der Zauber der Lady wie die Macht des Präsidenten sind an der Kraft der Liebe gescheitert.

Hier ist der Hauptabschnitt des Stückes. Der Angriff ist abgeschlagen, aber die Angreifer sind nicht gewillt, ihre Absicht aufzugeben. „Der Streich war verwünscht,“ gesteht zu Anfang des dritten Aktes der Präsident. Ist die offene, unverhüllte Gewalt, welche „den Schwärmer immer erbittert, aber nie bekehrt,“ vergeblich gewesen, so hat eine versteckte, heimtückische List vielleicht mehr Aussicht auf Erfolg. Wurm ist es, der nunmehr die „Kabale“ spinnt, die den Bund von innen sprengen

soll. Eifersucht soll in Ferdinand erregt werden, er soll dahin getrieben werden, daß er von selbst das Mädchen aufgiebt, weil er sie für falsch hält. Zu diesem Zwecke wird ein schändliches Spiel ins Werk gesetzt: die Eltern Miller sollen festgesetzt werden, mit einer peinlichen Anklage bedroht auf Majestätsbeleidigung wegen der heftigen Äußerungen des Vaters gegen den Präsidenten; durch die Angst um den Vater soll Luise bewogen werden, einen Brief, den man ihr diktieren will, zu schreiben; der Hofmarschall, an den er gerichtet ist, soll ihn Ferdinand in die Hände spielen, und Vater, Mutter und Tochter sollen das heilige Sakrament darauf nehmen, von dem ganzen Betrug nichts zu sagen und den Brief für echt und freiwillig zu erklären. So der Plan; nun beginnt die Ausführung, und mit Riesenschritten geht die Entwickelung ihrem Ende entgegen.

Zuerst treffen wir Ferdinand und Luise allein. Luise ist noch ganz erschreckt und wie betäubt von dem fürchterlichen Auftritt im zweiten Akt; sie glaubt an keine glücklichen Tage mehr. Ferdinand will sie mit Gewalt überreden, mit ihm zu fliehen. Sie weigert sich, sie kann ihre Eltern nicht verlassen, sie will auch die furchtbare Verantwortung solches Schrittes für das ganze Leben und Schicksal des Geliebten nicht übernehmen; zum Entsagen hat sie Heldenkraft, zu solchem Entschlusse nicht. Hier führt uns der Dichter den Charakter Ferdinands in seiner ganzen leidenschaftlichen Raschheit und Erregbarkeit vor Augen und bereitet dadurch die folgenden Ereignisse wirksam vor: ihre Weigerung reizt ihn zu ungerechter, harter Äußerung; er kommt so außer sich, daß er ausrufen kann: „Schlange, du lügst. Dich fesselt was anders hier" und endlich sogar hinzufügt: „Ein Liebhaber fesselt dich, und weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt." Wir sollen schon hier sehen, daß Wurm recht hat, wenn er sagt, der Major werde ebenso schrecklich in der Eifersucht sein, wie in der Liebe. Auf solch einen Charakter muß die „Kabale" wirken. Kaum ist er fort, so tritt Wurm ein, und der Brief wird diktiert. Vergebens wehrt sich Luise gegen die abscheuliche Zumutung; die Schlinge ist so fest ge-

zogen, daß ihre Angst keinen Ausweg sieht. Die immer wiederholte, kalt berechnete Antwort ihres Peinigers: „An den Henker ihres Vaters“ läßt das drohende Gespenst von Kriminalprozeß, peinlicher Anklage, ewiger Festung, Schaffot immer schreckhafter und unabwendbarer von ihrer Phantasie Besitz ergreifen; drei-, viermal macht ihr empörtes und gequältes Herz den Versuch sich zu befreien, aber jedesmal fühlt sie ihre Ohnmacht gegen den tödlichen Zwang, der sie festhält wie der Faden die flatternde Taube. Hiermit ist ihr und Ferdinands Schicksal besiegelt.

Die Wirkung zeigt uns der vierte Akt. Ferdinand hat den Brief bei der Parade gefunden, sein ganzes Wesen ist gleichsam aus den Fugen. Voll Wut läßt er den Hofmarschall kommen, und die lächerliche Todesangst des feigen Schelmen würde ihm die Wahrheit verraten und das ganze Truggewebe enthüllen, wenn er in der Leidenschaft richtig vernehmen könnte; so aber hält er die Worte: „Ich sah sie nie, ich kenne sie nicht“ u. s. w. für bloße Ausrede der Angst und läßt den Narren laufen. Aber er ist jetzt entschlossen, die Geliebte zu töten, nachdem er sich von ihrer Schuld überzeugt hat. — In der zweiten Hälfte des Aktes führt der Dichter die beiden Frauencharaktere zusammen. Luise zeigt sich als die größere, die Lady steht beschämt vor ihr, und als Luise verzweiflungsvoll fortgestürzt ist, faßt jene den raschen Entschluß, sich für immer vom Hofe zu trennen.

Endlich der fünfte Akt bringt in raschem Absturz die Katastrophe. Der alte Miller ist aus dem Gefängnis zurückgekehrt und findet seine Tochter, die den Vorsatz gefaßt hat, sich das Leben zu nehmen und in einem Briefe, der alles aufklären soll, den Geliebten zu dem gleichen Entschlusse aufzufordern. Der unglückliche Vater, der sein Kind vergöttert, reißt mit allen Mitteln an dem Herzen der Tochter, bis sie ihren Vorsatz aufgiebt. Aber jetzt tritt Ferdinand auf, entschlossen, das Äußerste zu thun. Einen furchtbaren Kampf hat Luise noch durchzumachen: auf seine Frage, ob sie den Brief geschrieben, antwortet

sie, ihres Eides eingedenk, mit ja. Da ist ihr Schicksal entschieden. Ferdinand weiß den Vater zu entfernen, indem er ihn mit einem Briefe, der alles enthält, zum Präsidenten schickt. Während Luise dem Vater beim Weggehen leuchtet, wirft Ferdinand das Gift in die Limonade. In fürchterlicher Beklemmung bleibt sie mit ihm allein, aber erst, als sie den Tod schon im Herzen trägt, wird endlich ihre Zunge von dem gräßlichen Geheimnis gelöst: „Ferdinand, Himmel und Erde hat nichts Unglückseligeres als dich. Ich sterbe unschuldig.“ Bebend erfährt er, daß er teuflisch von dem eigenen Vater betrogen ist; aber es ist zu spät. Luise stirbt, und auch ihm fangen die Augenblicke an „kostbar zu werden.“ Der Präsident und Wurm kommen noch rechtzeitig, um aus seinem Munde ihre Verfluchung zu vernehmen. Letzterer schreit das blutige Geheimnis des Präsidenten laut aus, und beide werden gefänglich abgeführt. Ferdinand stirbt, nachdem er dem Vater noch die Hand gedrückt hat, an der Leiche der Geliebten.

2. Einheit der Handlung. Die Zeitrechnung ist einfach, das Ganze umfaßt drei Tage. Daß die ersten zwei Akte an einem Tage spielen, ist ohne weiteres klar: Ferdinand erhält I 7 den Befehl, „nach der Parade“ zur Lady zu gehen, dort treffen wir ihn II 3. Auch erwähnt II 4 der alte Miller das Gespräch mit Wurm (I 2) als „heut früh“ geschehen. Der dritte Akt spielt am folgenden Tage, denn in dem Briefe III 6 muß Luise schreiben: „Wir haben gestern den Präsidenten im Hause gehabt.“ Endlich mit dem vierten Akt beginnt ein neuer Tag, da der Hofmarschall den Brief auf der Parade verloren hat; alles übrige schließt sich von selber an. Es spielen also die beiden ersten und die beiden letzten Akte an je einem Tage, während der dritte Akt einen Tag für sich bildet.

Schwierigkeiten in dieser Zeitberechnung sind nicht von größerem Belang. Die erste Hälfte des dritten Aktes spielt am Vormittag, da der Hofmarschall III 2 noch „sechszehn

Visiten" machen will; demnach ist die Verhaftung der Eltern Miller, welche III 3 berichtet wird, ungefähr um dieselbe Zeit geschehen; damit stimmt auch ganz gut, daß Luise III 5 sagt, der Vater sei schon fünf Stunden fort, denn die letzten Szenen des Aktes spielen offenbar in den späteren Nachmittagsstunden; Wurm sagt bei seinem Eintritt III 6 zu Luisen: „Guten Abend, Jungfer." Hier nimmt Düntzer S. 199 Anstoß: Luise, meint er, müßte schon viel früher in Unruhe versetzt worden sein, denn wenn der Vater fünf volle Stunden fort sei, so müsse er vormittags ausgegangen sein, und sein Ausbleiben zu Mittag Luisen in schrecklichste Unruhe versetzt haben, noch ehe Ferdinand kam. Indes (wenn man wirklich die Stunden so nachrechnen will), der Vormittag der Vornehmen und der der einfachen Bürgersleute ist nicht derselbe: wenn auch der Hofmarschall etwa um zwölf Uhr noch „sechszehn Visiten von allerhöchster Importance" abzumachen hat, so haben Millers um dieselbe Zeit ihr Mittagbrot natürlich schon hinter sich, und der Vater mag gleich danach fortgegangen sein, so daß wir für die Schlußszenen des Aktes sehr passend auf Nachmittag gegen fünf Uhr kämen, wo im Februar die Dämmerung beginnt. Daß Luise nicht früher Gedanken um ihren Vater gehabt hat, ist bei ihrem Gespräch mit Ferdinand, welches ihr Lebensschicksal entscheidet, selbstverständlich. Ferdinand kann auch bald nach Millers Fortgang gekommen sein, denn bei einem Gespräch solches Inhalts gehen die Stunden rasch dahin, der Dichter giebt uns nur den Schluß. Zu kleinlich ist Düntzers Frage S. 198, woher Luise die Stunde wisse: „Sieht sie dies auf einer Zimmeruhr oder hört sie die Stunde schlagen?" Vielleicht keins von beiden, sondern sie spricht nur nach ungefährer Schätzung. Mich wundert übrigens, daß sich der Kritiker die V 2 erwähnte Wanduhr hat entgehen lassen.

Noch bedeutungsloser ist ein anderes Bedenken Düntzers (S. 165): IV 1 heißt es vom Hofmarschall, daß er am Pharotisch sitze, wonach man Nachmittag annehmen müsse; dagegen berichte IV 6 Sophie der Lady, sie habe die Millerin „noch im

Hausgewande" getroffen, was wiederum auf den Vormittag deute. Indes warum soll man es dem Hofmarschall nicht zutrauen, daß er schon vor Tische am Spieltische sitzt? um so mehr, als dergleichen in dieser Hofgesellschaft eben nichts Auffallendes sein muß, da Sophie II 1, wo unzweifelhaft Vormittag ist, der Lady, um ihre Grillen zu vertreiben, unter anderm vorschlägt, „die l'Hombretische vor ihren Sopha setzen zu lassen." Übrigens ist es in unserm Falle vielleicht mit dem Spielen nicht einmal so ernst gemeint, sondern es soll nur vor Ferdinand die Anwesenheit des Hofmarschalls beim Präsidenten in bequemer Weise motiviert werden. Denn wie hat man sich den Zusammenhang zu denken? Schwerlich darf man annehmen, daß Ferdinand den Brief schon „längere Zeit" hat: er hat freilich an dem Tage den Dienst, wie III 6 erwähnt wird; aber dieser wird ihn doch nicht länger als bis zum Ende der Parade festhalten, und er eilt dann sofort, den Marschall aufzusuchen. Man hört es seinen erregten Worten IV 1 an, daß er denselben bestimmt im Hause vermutet. Wieso? Das natürlichste ist, daß er ihn zunächst in des Marschalls eigener Wohnung gesucht und hier erfahren hat, er sei beim Präsidenten. Dieser und der Marschall lauern ja auf Ferdinands Ausbruch, und es ist ihre Veranstaltung, daß Ferdinand den Marschall im Walterschen Hause treffen soll. Mit Unrecht also findet es Düntzer S. 154 auffallend, daß der Hofmarschall „sich nicht für diesen Abend aus dem Staube gemacht hat," sowie daß der „Präsident und Wurm dessen Entfernung nicht betrieben haben, da sie fürchten mußten, er werde, von Ferdinand in die Enge getrieben, die Intrigue verraten." Vielmehr mußte sich der Präsident sagen, daß die persönliche Bestätigung seitens des Hofmarschalls notwendig sei zur Bestärkung der angefachten Eifersucht. Darum hat er schon III 2 sich vom Hofmarschall ausdrücklich versprechen lassen, daß er „die Rolle des Liebhabers gegen den Major behaupten" wolle. Die köstliche Antwort des Marschalls: „Mort de ma vie! Ich will ihn schon waschen! Ich will dem Naseweis den Appetit nach m e i n e n Amouren verleiden" zeigt, daß

er die Begegnung gar nicht scheut; und daß sie noch genaue Verabredung treffen, beweist das Abschiedswort des Präsidenten: „Sie müssen vor Abend noch herkommen und ihre Rolle mit mir berichtigen.“ Der Präsident hat demnach Befehl gegeben, dem Sohne, sobald er kommt, zu melden, daß er ihn sprechen wolle; es ist also gar nicht „sonderbar,“ daß Ferdinand mit dem offenen Briefe durch eine, der Kammerdiener des Präsidenten durch eine andere Thür kommt; denn der Diener geht ihm eben, sobald er ihn hört, entgegen und richtet den Auftrag seines Herrn aus. Wenn wir danach diese Szene etwa in die erste Stunde nach Mittag versetzen, so schließt sich das Folgende zeitlich ganz gut an. Auf das „Hausgewand“ der Jungfer Millerin braucht man gewiß kein Gewicht zu legen, da Luise sich in diesen Tagen schwerlich ohne Not ein besseres Kleid angezogen haben wird, und ohnehin, wenn sie zur Lady geht, sich natürlicherweise „umkleidet.“ Aber IV 9 sagt die Lady zum Hofmarschall: „Mein Rat wäre, man backte den Zettel in eine Wildpretpastete, so fänden ihn Serenissimus auf dem Teller.“ Der Spott wird beißender, wenn es noch möglich ist, den Rat diesen Tag auszuführen, wonach noch einige Stunden bis zur Zeit des Diners sein müßten. Der fünfte Akt, der „abends zwischen Licht“ beginnt, setzt dann eine Pause von wenigen Stunden voraus. Somit ist in den Andeutungen der Tageszeit nirgends ein Widerspruch.

Was die Handlung selbst betrifft, so leuchtet ihr rascher und einheitlicher Gang sofort ein: Gleich die Einleitung giebt uns in dem liebenden Paare das Bild eines Zustandes, der notwendig zur Handlung vorwärts drängt, zu einem Kampf um Sein und Nichtsein. Wurms Feindschaft ist das erste erregende Moment, wir sehen, wie der Hebel sich ansetzt. In rascher Steigerung folgen sich dann drei Stufen des Konfliktes: Der Befehl des Präsidenten, dem Ferdinand trotzt, die Liebe der Milford, die er zurückweist, der Versuch der rohen Gewalt, dem er siegreich die Spitze bietet. Nun der Wende-

punkt: in allen äußeren Angriffen abgeschlagen, greift das Gegenspiel zur Hinterlist und erreicht jetzt sein Ziel; die Szene mit dem Brief ist der Höhepunkt der Handlung, von hier aus geht sie in raschem Absturz dem Ende entgegen: der Bund der Herzen ist gesprengt, Ferdinand will nicht mehr die Liebe, sondern den Tod der Geliebten. Nur geringe Möglichkeiten eines versöhnlichen Ausgangs leuchten noch auf: des Hofmarschalls feiges Eingeständnis, das Ferdinand verkennen muß, Luisens Brief an den Geliebten, den der Vater vereitelt, Ferdinands Mitleid mit dem Alten, das er rasch übertäubt. So erfolgt die Katastrophe der Liebenden, welche durch ihren furchtbaren Eindruck auch die Bösewichter mit ins Verderben zieht.

Das tragische Ziel liegt, wie schon oben in der Einleitung erörtert wurde, am Schluß des Stückes: es ist der Tod des liebenden Paares durch Ferdinand. Die tragischen Empfindungen des Mitleids und der Furcht werden von anfang an stark aufgeregt und steigern sich ununterbrochen bis zum Schluß. Schon im ersten Akte sehen wir, daß ein schweres Unheil über den Liebenden schwebt, dessen dunkle Ahnung besonders Luisens Stimmung gleich im Beginn der Handlung tief umdüstert; indes so lange die Gegner nur mit äußeren Mitteln kämpfen, ist die Hoffnung auf ein kühnes und erfolgreiches Zerreißen des Netzes durch die Thatkraft Ferdinands nicht ganz ausgeschlossen. Mit dem dritten Akte sehen wir sodann dem Herzen der Liebenden selbst die Schlingen der „Kabale" gelegt, und so entläßt uns der Schluß dieses Aktes in der gepreßtesten Stimmung: wir ahnen, daß der Bund der Herzen gesprengt werden wird, wenn wir auch noch nicht das bestimmte tragische Ziel sehen. Aber sobald wir im vierten Akte Ferdinand in dem Zustande rasender Eifersucht erblicken, steht es drohend vor uns: nicht mehr bloß Trennung von der Geliebten, nein ihr Tod ist das Ziel, nach dem alles sich streckt. Aber immer noch werden wir in Spannung gehalten, ob denn nicht trotz des bindenden Eides auf irgend eine Weise das erlösende Wort gesprochen werden könne, ganz ähnlich wie wir

im Othello bis zur letzten Szene nicht ganz die Hoffnung aufgeben möchten, daß Jagos Büberei noch rechtzeitig ans Licht kommen könne. Aber während bei Shakespeare die Meldung, die alles geändert hätte, wirklich nur, man kann sagen zufällig, um wenige Minuten zu spät kommt, hat es Schiller so zu fügen gewußt, daß erst der Eintritt der Katastrophe selbst, nämlich der Tod Luisens, das Siegel von ihrer Zunge nehmen kann: sie spricht nur, weil sie den Tod schon im Herzen trägt; die Lösung des tödlichen Mißverständnisses setzt das Zuspätkommen dieser Lösung notwendig voraus.

3. Verknüpfung der Handlung. Diese innere Geschlossenheit der Handlung ist von jeher als ein Vorzug unseres Stückes anerkannt worden. Selbst ein so bitterer Tadler Schillers wie Otto Ludwig erklärt in seinen Shakespearestudien S. 64, es sei „was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Komposition Schillers," kaum ein anderes Stück besitze eine so „energisch und rasch fortschreitende, immer spannende Handlung." Dies Lob ist im allgemeinen ohne Zweifel berechtigt; doch sind trotzdem gerade in unserem Stücke mancherlei Bedenken gegen Verknüpfung und Begründung im einzelnen vorhanden und zum Teil von recht erheblicher Art.

Gegen einen Abschnitt des Dramas ist mehrfach der Tadel ausgesprochen worden, daß man ihn ohne Störung des Verlaufs der Handlung ausscheiden könne, da er durch das Voraufgehende nicht begründet und ohne Einfluß für das Folgende sei: es ist die zweite Hälfte des vierten Aktes, das Gespräch zwischen Luise und der Milford. In der That würde, wenn etwa in der obigen Darlegung des Ganges der Handlung die wenigen Zeilen fehlten, welche den Inhalt dieses Abschnittes angeben, nicht gerade eine fühlbare Lücke wahrzunehmen sein. Daher spricht Düntzer geradezu die Behauptung aus, daß wir hier einen späteren Zusatz hätten, „zu dem sich Schiller zuletzt in Bauerbach verleiten ließ, als er der Milford eine weitere Ausführung

zu geben beabsichtigte.“ Möglich ist dies; denn die Änderungen, die er noch vornahm, waren bedeutend, wie er am 24. April 1783 an Reinwald schreibt: „Meine Luise Millerin hab' ich sehr verändert. Das ist etwas Verhaßtes, schon gemachte Sachen zernichten zu müssen.“ Und daß sie sich gerade besonders auf die Lady bezogen und ihm gar nicht leicht wurden, zeigt z. B. der Brief vom 3. Mai: „Da sitz' ich, spitze Federn und käue Gedanken. Es ist gewiß und wahrhaftig, daß der Zwang dem Geist alle Flügel abschneidet. So ängstlich für das Theater, so hastig, weil ich pressiert bin, und doch ohne Tadel zu schreiben, ist eine Kunst.“ Er fügt hinzu, daß das Stück trotzdem dadurch entschieden gewinne, und daß ihn jetzt besonders die Lady interessiere. Ja, jene Vermutung erhält noch eine eigentümliche Stütze durch den einzigen Rest, den wir wahrscheinlich von der ersten Bearbeitung besitzen. Es ist dies, wie Goedeke Band III, Vorwort S. X mitteilt, ein „zerrissenes Quartblättchen,“ welches sich unter Schillers Briefen an Frau von Wolzogen gefunden hat und einen Teil der Szene zwischen Ferdinand und der Lady II 3 umfaßt, abbrechend mit seinen Worten: „Das ist wider die Abrede, Lady — Sie sollten sich von Anklagen reinigen und machen mich zum Verbrecher. — Fluch über“ . . . Die Abweichungen vom gegenwärtigen Texte sind sonst geringfügig, aber die angeführten Worte stehen gleich nach dem Ausruf der Lady: „Jetzt verdammen Sie mich!“ und die jetzt dazwischenstehenden Reden, worin sie ihre Verdienste um das Land und ihre „stille Tugend“ rühmt, fehlen. Geht also aus dieser früheren Fassung allerdings hervor, daß das Eingreifen der Lady in die Handlung schon der ersten Bearbeitung angehört, so kann doch das Fehlen gerade dieser einen Stelle als sehr bezeichnend erscheinen; denn der Inhalt derselben steht in genauer Entsprechung zu dem Briefe der „Johanna Norfolk“ IV 9, welcher sich ausdrücklich auf die Zusagen bezieht, die sie jenen Worten zufolge „dem Tyrannen“ abgenommen hat. Hält man also diesen Brief nebst dem ganzen etwas prahlerisch theatralischen Abgang der Lady für eine spätere Erweiterung, so wäre dann auch jene

Stelle im zweiten Akt eben deshalb erst eingefügt worden. Trotzdem ist bei solchen Vermutungen Vorsicht geboten. Denn einerseits bricht jenes „Quartblättchen“ mit den angeführten Worten ab, und es wäre nicht gerade ausgeschlossen, daß die darin fehlenden Partieen nur an etwas anderer Stelle gestanden hätten. Andrerseits kann man sich kaum eine Gestalt des Stückes denken ohne ein Wiederauftreten der Lady im vierten Akt; sie konnte, da sie einmal erfunden war und von vornherein so wesentlich in die Handlung eingriff, schwerlich mit der einen Szene im zweiten Akte abgethan sein; ihre Trennung vom Hofe hat sicherlich von anfang an in Schillers Plan gelegen. Übrigens kommt genau betrachtet auf diese kritische Frage wenig an, da wir doch nur das Kunstwerk, wie es vorliegt, beurteilen können; so weit liegen die beiden Bearbeitungen schon zeitlich gar nicht auseinander, daß ein etwaiger Widerspruch dadurch ausreichend erklärt würde.

Was den Dichter veranlaßte, die Szenenreihe einzufügen, ist wohl zu verstehen. Einmal wollte er offenbar die beiden Frauencharaktere gern zusammenbringen, da ihre Verschiedenheit eine lebhafte dramatische Szene begünstigte, und diese Wirkung ist ihm zweifellos auch gelungen; ferner gewann er, wie wir gesehen haben, im Verlauf der Arbeit mehr und mehr Anteil an der Lady und führte diese Gestalt gern weiter aus. Freilich bestimmen durfte ihn dies beides noch nicht, wenn die Szenen nicht doch auch irgendwie auf die Haupthandlung einwirkten; dies aber ist in der That der Fall. Der Dichter will uns zeigen, daß es der Kabale gelungen ist, die Liebe vollständig zu zerstören, so daß, selbst wenn alle *äußeren* Hindernisse für die Vereinigung der Liebenden wegfallen, dennoch der schreckliche Ausgang bleiben muß, weil ihre Herzen *innerlich* vergiftet sind. Um dies dramatisch anschaulich zu machen, muß er daher die äußeren Hindernisse wirklich beseitigen. Deshalb hebt Ferdinand V 2 mit furchtbarer Ironie hervor: „Endlich ist es erschienen, das Ziel meiner Hoffnung. Lady Milford, das furchtbarste Hindernis unserer Liebe, floh diesen Augenblick aus dem

Lande. Mein Vater billigt meine Wahl. Das Schicksal läßt ab uns zu verfolgen. Jetzt bin ich da, meine Braut zum Altar abzuholen.“ Die Flucht der Milford aber, die hiernach für die Situation des fünften Aktes erforderlich ist, wird wesentlich durch ihr Gespräch mit Luisen begründet. Dieser Gesichtspunkt ist jedenfalls für Schiller maßgebend gewesen, als er diese Szenen dichtete, die er dann aus den oben angedeuteten Gründen etwas über Bedarf ausführte. Es ist demnach doch zu viel behauptet, wenn z. B. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst, S. 366 sagt, die Handlung stehe in diesen Szenen „vollständig still.“

Sahen wir so, welche Gründe dem Dichter die Zusammenkunft der beiden Frauencharaktere nicht nur theatralisch, sondern auch dramatisch wünschenswert machten, so fragt es sich nun, ob es ihm gelungen ist, dieselbe auch ursächlich genügend zu begründen d. h. es nach den Umständen wahrscheinlich zu machen, daß die Lady Luisen zu sich bescheidet, und daß diese folgt. Das erstere ist ohne Zweifel der Fall. Der Grund freilich, den die Lady gleich im Anfang der Szene angiebt, indem sie Luisen die Stellung ihrer „Kammerjungfer“ anbietet, ist augenscheinlich nur eine Verlegenheitswendung zur Anknüpfung des Gespräches, und man merkt ihm auch die Verlegenheit der Sprecherin an; denn kaum dürfte irgend etwas nach Lage der Dinge unmöglicher sein als die Vorstellung, daß Luise in solche „Kondition“ bei ihr treten könnte. Ihren wahren Beweggrund enthüllt sie nachher, als sie ausruft: „Dein sei alles, aber entsag' ihm!“ Offenbar will sie auf irgend eine Weise auf Luisen einwirken, um dies Ziel der Entsagung zu erreichen. Man wende nicht ein, daß ein solcher Versuch von vornherein ihr als hoffnungslos erscheinen mußte; denn sie kennt sie ja noch nicht. Sie hat vorher zur Sophie gesagt: „Ich muß erröten, wenn sie nur das gewöhnliche Weib ist, und wenn sie mehr ist, verzagen.“ Im ersteren Falle hätte sie leichtes Spiel gehabt und hätte sich über das „Erröten“ wohl hinweggesetzt. Der andere Fall tritt ein; es ist nur menschlich natürlich für ihre

leidenschaftliche Seele, daß sie trotzdem die Folgerung, nun „verzagen“ zu müssen, nicht ziehen will, sondern mit Anerbietungen in die Gegnerin dringt, die eigentlich nur bei dem „gewöhnlichen Weibe“ fruchten könnten. Jedenfalls ist der Wunsch der Lady, ihre Nebenbuhlerin persönlich kennen zu lernen, für ein weibliches Gemüt so überaus natürlich, daß schon dadurch allein ihr Schritt, dieselbe zu sich zu berufen, psychologisch ausreichend erklärt wird. Anders aber steht es mit Luisens Verhalten. Hier, meine ich, hat der Dichter wirklich eine Lücke gelassen. Weder ihr Erscheinen bei der Lady noch die Art und Weise, wie sie sich daselbst zeigt, entspricht der Stimmung, in der wir sie uns denken müssen. Nachdem sie den fürchterlichen Brief geschrieben und damit jede Lebenshoffnung aufgegeben hat, ist sie, wie sie uns der letzte Akt vorführt, so verschüchtert und geknickt, so innerlich verzweifelt und teilnahmlos an allem Äußeren, daß hier ihre treffenden und gewandten Antworten, ihr ganzes der Gegnerin überlegenes Benehmen nicht als natürlich erscheint. Daß die Dinge, die sie sagt, an sich „außerhalb ihres Kreises“ liegen, kann man nicht behaupten, aber die Unbefangenheit, welche für ein bürgerliches Mädchen dazu gehört einer vornehmen Dame dergleichen zu sagen, kann unter diesen Umständen kaum vorhanden sein. Man kann sich z. B. schwer vorstellen, daß es Luisen bei dem Anerbieten der Lady, sie in ihren Dienst zu nehmen, möglich sein soll ihr vorzuhalten, welche Folter es der vornehmen Dame sein müsse, „im Gesicht ihres Dienstmädchens die heitere Ruhe zu lesen, womit die Unschuld ein reines Herz zu belohnen pflegt.“ Kann der Gedanke an „heitere Ruhe“ heut irgend in ihr Gemüt kommen? Kann sie sich mit einem „Insekt“ vergleichen, das sich in einem Tropfen Wassers so selig fühlt, als wär es ein Himmelreich? Auffallend ist es schon, daß sie überhaupt zur Lady geht, noch auffallender, daß sie der Sophie, welche ihr die Einladung überbrachte, geantwortet hat: „Ihre Dame befiehlt mir, was ich mir morgen erbitten wollte.“ Man kann sich kaum denken,

was sie bei ihr gewollt hätte, umsoweniger, als der Schluß von IV 7 zeigt, daß sie die Lady für mitschuldig an dem schändlichen Betruge hält; was sollte sie in solcher Stimmung bewegen können, einer so herzlosen und niedrigen Gegnerin, wie sie in ihr erblicken muß, vor Augen zu treten? Das Ergebnis ist also, daß dieses Gespräch für die Lady begründet ist, für Luise nicht; und ebenso hat dasselbe für die erstere eine dramatisch wichtige Wirkung, nämlich ihre Flucht; für die letztere nicht. Die Luise des fünften Aktes ist völlig verständlich ohne diese Szenen, ja die Erinnerung daran ist eher geeignet das Bild zu stören.

Wir müssen demnach gestehen, daß dem Dichter die Motivierung der Handlung an dieser Stelle nicht völlig geglückt ist. Ja, es kommt noch eins dazu. Wenn auch der Wunsch der Lady, ihre Nebenbuhlerin kennen zu lernen, höchst natürlich ist, so will es doch zu ihrem Charakter und sonstigem Benehmen nicht recht stimmen, daß sie weiter nichts thut, und daß auch dies erst so spät geschieht; mit andern Worten, wir nehmen Anstoß an ihrer völligen Unthätigkeit vom zweiten bis zum vierten Akt. Sie hatte II 3 Ferdinand zugerufen, sie könne nicht auf seine Hand verzichten, die Beschimpfung sei unauslöschlich, wenn ein Unterthan des Fürsten sie ausschlage: „Wehren Sie sich, so gut Sie können. Ich lasse alle Minen springen." Aber diesen energischen Worten entspricht die That keineswegs, sie thut zwei volle Tage hindurch schlechterdings gar nichts, sie läßt nicht eine einzige Mine springen. Düntzer meint zwar, man sehe freilich auch eigentlich gar nicht, was sie denn hätte thun können; denn sich an den Herzog zu wenden, würde sie nur lächerlich gemacht haben', und auf den Präsidenten zu wirken, würde unnütz gewesen sein, da dieser ohnedies alles zu thun entschlossen sei. Aber das ist nicht richtig. Ohne Zweifel hätte sie an diesen beiden Stellen, wenn sie mit Geschick und Feinheit verfuhr, wohl den Hebel einsetzen können; sie konnte aber auch auf Millers einzuwirken suchen, auf Vater, Mutter und Tochter, mit Versprechungen, mit Gold, mit Drohungen; ja auch auf

Ferdinand selbst; sein Herz ist ja nicht unempfindlich geblieben, sie hat die siegreiche Macht ihres Wortes und Blickes auf ihn erprobt; sie konnte noch eine Zusammenkunft herbeiführen, konnte alle Mittel des Geistes und der Schönheit, schmelzenden Mitleids und verführerischen Liebreizes in Bewegung setzen — kurz, was kann ein leidenschaftliches, kluges und schönes Weib nicht, wenn es wirklich alle Minen springen lassen will? Daß dies alles nicht in dieses Stück gepaßt hätte, ist klar, denn hier sollte die Macht der „Kabale" zur Geltung kommen, jene teuflisch erbarmungslose Hinterlist, die gerade das einzige ist, wozu die Lady nicht fähig gewesen wäre. Aber der lebendige und thatkräftige Charakter der Milford wird etwas dadurch beeinträchtigt, daß sie durch jene Worte Erwartungen erregt, die unerfüllt bleiben.

Indes diese Einwände gegen die Handlungsweise der Lady, wenn sie auch von Bedeutung sind, berühren die Verknüpfung der Haupthandlung doch eigentlich nur äußerlich. Tiefer gegen den Kern des Stücks richten sich einige andere Ausstellungen. Vor allem ist der eigentliche Angelpunkt des Ganzen, die Briefszene III 6 stark angefochten worden. Schon in der Allgemeinen deutschen Bibliothek von 1784 (Braun I, S. 96) heißt es, es sei nicht glaublich, daß Luise sich so leicht und bald bewegen lasse, den Brief zu schreiben. Aber ich halte diesen öfter wiederholten Tadel für durchaus ungerechtfertigt. Die Heldin läßt sich nichts weniger als leicht bewegen, sondern sie macht vielmehr immer von neuem den Versuch die Schlinge zu zerreißen, deren tödliches Zuschnüren sie mit furchtbarer Deutlichkeit fühlt: sie zermartert sich um einen Ausweg, sie will zum Herzog, sie springt drei- viermal auf und legt die Feder weg: „Macht mit mir, was ihr wollt," ruft sie verzweifelt aus, „ich schreibe das nimmermehr!" Aber es ist kein Entrinnen; jeder Versuch zeigt ihr das mit neuer Gewalt. Der Zwang, dem sie rettungslos unterliegt, ist mit furchtbarer dramatischer Wucht erschütternd dargestellt, und wenn sie im letzten Akte V 7 schon

den Tod im Herzen, ausruft: „Man zwang mich — vergieb — deine Luise hätte den Tod vorgezogen — aber mein Vater — die Gefahr — sie machten es listig," so werden wir ihr durchaus recht geben und die Motivierung des Dichters als überzeugend, als für seine Heldin zwingend anerkennen. Ebensowenig ist ihr Festhalten an dem erzwungenen Eide zu beanstanden, der ihr die Entdeckung der Wahrheit unmöglich macht. Auch dieses Motiv ist für sie unentrinnbar. Mit Recht weist Düntzer die Kritiker zurück, welche „sich etwas damit wissen, daß sie Luisen deshalb dumm wie eine Gans finden." Er bemerkt, daß sich dieselben dadurch keinen glänzenden Beweis ihres Scharfsinnes und ihrer Gewissenhaftigkeit geben; denn Schiller habe ja doch den christlich gläubigen Standpunkt der einfachen Bürgerfamilie deutlich genug zur Anschauung gebracht und den Sekretär Wurm ausdrücklich den Zweifel des Präsidenten an der Wirksamkeit des Eides niederschlagen lassen. Also auch hier ist Luisens Handlungsweise, auf der der tragische Ausgang des Stückes beruht, ihrem Charakter gemäß als notwendig anzuerkennen.

Ohne Bedeutung sind die Schwierigkeiten, die Düntzer alsdann in Betreff einiger Punkte der Vorbereitung und Ausführung von Wurms Plane findet. Es sei seltsam, bemerkt er S. 196, daß man Ferdinand, der die ganze Sache leicht stören konnte, ruhig seines Weges gehen läßt. Indes Wurm wird schon auf seiner Hut sein, um nicht bei Millers mit ihm zusammenzutreffen; sein Auftreten III 6 unmittelbar nach Ferdinands Abgang macht ganz den Eindruck des Wohlabgepaßten. Eine genauere Vorführung solcher Einzelheiten war uns der Dichter nicht schuldig. Ebensowenig stichhaltig ist sein Einwand, die Festsetzung Millers und der Frau hätte nicht leicht geheim geschehen können; es sei gar nicht zu sagen, wo man den Alten treffen werde. Aber die Polizei macht offenbar täglich weit schwierigere Dinge möglich. Dagegen ist es richtig, daß solcher Auftrag nicht, wie es III 1 geschieht, in die Hände eines Kammerdieners zu legen sei. Hier ist der Dichter etwas sorglos verfahren.

Aber schwerere Bedenken erheben sich gegen Ferdinands Verhalten bei diesem wichtigsten Wendepunkte der Tragödie. Die verschiedensten Beurteiler, ich nenne nur beispielsweise Tieck, Hettner, Otto Ludwig, erklären es für höchst unwahrscheinlich, daß Ferdinand an Luisens Liebe zu dem albernen Marschall glaube; am schärfsten aber sprach sich Hoffmeister I, S. 192 dagegen aus: alle aufgebotene Kunst vermöge die in diesem Plane liegende Überhüpfung der Wahrheit und Natur nicht zu verhüllen; niemals hätte Ferdinand einem so plumpen Betrug zur Beute anheimfallen sollen. „Er, der ideal Gesinnte, mußte seinem Herzen mehr trauen als selbst seinen Augen.“ Daß dieser Punkt von entscheidender Wichtigkeit für das ganze Drama sei, und daß hier zugleich die größte Schwierigkeit der Motivierung liege, hat Schiller selbst offenbar ebenso gut gewußt wie seine Beurteiler. Was also zunächst die Person des Marschalls betrifft, so ist nicht zu leugnen, daß die Zumutung an Ferdinand wie an den Leser etwas stark ist. Indes die Antwort auf dieses Bedenken hat doch schon der Präsident erteilt: „Und warum nicht? Wunderlich! Eine blendende Garderobe — eine Atmosphäre von Eau de mille fleurs und Bisam — auf jedes alberne Wort eine Handvoll Dukaten — und alles das sollte die Delikatesse einer bürgerlichen Dirne nicht endlich bestechen können? — O guter Freund, so skrupulös ist die Eifersucht nicht.“ Vielleicht wäre es dem Dichter möglich gewesen, irgend etwas der Person des Hofmarschalls noch anzudichten, was für Ferdinand die Sache leichter glaubhaft machen konnte. Palleske meint z. B., er hätte etwa schon in einer früheren Szene, womöglich in Ferdinands Gegenwart, von allerhand galanten Abenteuern und „Amouren“ mit bürgerlichen Mädchen, von der Unwiderstehlichkeit seiner „Garderobe“ oder seiner „Dukaten“ ein geckenhaftes Rühmen machen können. Ganz gut; aber nötig war dies doch gerade nicht. Man weiß ja auch so und kann es oft genug im täglichen Leben sehen, wie gerade die Eifersucht, selbst wo sie in viel geringerem Grade auftritt, den Menschen vollständig verblendet, ihm Annahmen als möglich,

Dinge als wirklich vorspiegelt, die ihm bei ruhigem Blute als nichtig und lachenswert erscheinen würden. Es kommt vor allem darauf an, ob Schiller die beiden Charaktere so vorbereitet in diese tödliche Entscheidung eintreten läßt, daß uns das Ausbleiben einer Aufklärung des Mißverständnisses als notwendig oder wenigstens als begreiflich erscheint. Denn möglich wäre es ja trotz Ferdinands jäher Eifersucht und trotz Luisens Festhalten an dem Eide immerhin gewesen, dem letzten Gespräch der Liebenden eine solche Wendung zu geben, daß Ferdinand, sei es gerade durch das Verstummen der Geliebten, sei es durch die Art ihrer Antworten, die Wahrheit früher hätte ahnen müssen; denn z. B. auf eine im vollsten Tone unerschütterlichen Vertrauens gestellte Frage, ob sie ihn noch rein und innig liebe, hätte auch Luise trotz aller Eide mit ja antworten können. Aber dem hat der Dichter ausreichend vorgebeugt, indem er eine solche ungetrübte Vertrauensstimmung von vornherein ausschloß. Aus diesem Grunde ließ er schon vor dem Briefe in Ferdinands Seele ein Mißtrauen entstehen, welches ihn dem Verdachte zugänglich macht; es ist die Szene III 4, in welcher Luise Ferdinands dringende Aufforderung zur Flucht abweist und ihn dadurch so aufregt, daß er ihr den Verdacht der Untreue entgegenwirft. An dieser Szene hängt eigentlich noch mehr als an den Vorgängen des vierten Aktes. Denn giebt man zu, daß hier Ferdinand auf natürliche Weise in diese bittere, ungerechte Stimmung gegen die Geliebte gerät, dann ist alles Folgende unanfechtbar; dann fällt der Brief wie ein Blitz in seine schon getrübte Seele, der Augenschein der Handschrift ist zunächst unabweisbar, der wütend Erregte kann nicht anders fragen als er es V 2 thut.

Aber gerade diese vorbereitende Szene ist ebenfalls vielfach bestritten worden. Es liegt in der Natur der Sache, daß Fragen dieser Art oft nicht mit voller objektiver Bestimmtheit entschieden werden können, da dem einen Leser als möglich erscheint, was der andere als unglaublich ablehnt. Aber vor allen Dingen kann der Dichter verlangen, daß man sich wirklich in die

Situation und in die Charaktere versetze. Düntzer, der den Dichter hier gegen ungerechte Angriffe wirksam verteidigt, weist mit Recht darauf hin, wie alles den leidenschaftlichen Schwärmer, dem nichts ferner liege als ruhige Erwägung der Verhältnisse, zu dem Verdacht treibe. In der That wird der Vorgang begreiflich, wenn man die Stimmung beachtet, in der sich die beiden Personen hier gegenübertreten. Ferdinand will mutigen Herzens alles hinter sich werfen, er glaubt sich loslösen zu können aus allen bisherigen Verhältnissen und irgendwo auf der Erde ein ganz neues, paradiesisches Liebesleben beginnen zu können. Und nun findet er statt begeisterter, entgegenfliegender Hingabe ängstliche Zurückhaltung und kühle Überlegung. Nichts erbittert ein hochgestimmtes Herz so sehr, als der verständige Hinweis auf die wirkliche Welt: er ist berauscht, sie ist tief ernüchtert. Denn sie fühlt ganz deutlich, daß sie ihm nicht folgen kann, daß sie die Wurzeln, mit denen sie an ihr enges bürgerliches Dasein angewachsen ist, nicht abreißen kann, ohne sich selbst zu zerstören. Durch die brutale Gewalt, die ihr begegnet ist, durch den Anblick des ruchlosen Vaters ihres Geliebten ist ihr Herz tief verwundet, sie fühlt, daß sie von der Welt dieser Menschen durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt ist; jetzt wird es ihr klar, daß ihr Bündnis „die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben, die allgemeine ewige Ordnung zu Grund stürzen würde.“ Darum will sie entsagen, wie sie es schon im ersten Akte wollte; sie kann nicht die furchtbare Verantwortung übernehmen, daß Ferdinand mit allem breche und den Vaterfluch, „den auch Mörder nie ohne Erhörung aussprechen,“ auf sich lade. Diese tiefe Beängstigung ihres Herzens ist so ergreifend und mit solcher inneren Wahrheit gezeichnet, daß Hoffmeisters Urteil recht flach, ja leichtfertig erscheint, wenn er verlangt, sie hätte nur frisch und fröhlich mitgehen sollen.*)

---

*) Seine Worte sind I, S. 194: „Was hat sie denn noch außer ihrer schwachen, weinerlichen Liebe? Und was thut sie? Ihr Ferdinand will sie entführen, aber sie bleibt und giebt lieber alles auf. Ihr eigener Vater hätte es ihr besser sagen können: „Das Mädel muß lieber Vater

Sie kann es eben nicht, oder sie wäre nicht Luise Millerin, des Stadtmusikanten Tochter. Es ist ein meisterhafter Zug, daß die Kluft der Stände, die Ferdinand so für gar nichts achtet, sich hier, wo es eine ungeheure Lebensentscheidung gilt, trotz aller überschwenglichen Liebe geltend macht: der junge Edelmann reißt sich stolzen Herzens los, das bürgerliche Mädchen ist festgeschmiedet an ihre enge Welt. Wir sehen demnach, die beiden können sich nicht mehr verstehen, die Beweggründe, die ihr zwingend sind, erscheinen ihm als kalte Worte, die er nicht nachfühlen kann. Darum wird er an der Tiefe ihrer Empfindung irre, und so erscheint es bei seiner raschen Erregbarkeit durchaus nicht als unnatürlich, daß ein Verdacht in ihm aufsteigen kann. Auch hat der Dichter das allmähliche Mächtigerwerden des Gedankens sehr anschaulich dargestellt. Zuerst als Luise sagt: „Wenn nur ein Frevel mich dir erhalten kann, so hab' ich noch Stärke dich zu verlieren," steht er plötzlich still und murmelt düster: „Wirklich?" Hier ist der erste Funke in seine Seele gesprungen. Als sie kurz darauf sagt: „Mein Anspruch war Kirchenraub, und schauernd geb' ich ihn auf," verzerrt sich sein Gesicht, und er nagt an der Unterlippe: jetzt drängt sich der Gedanke tiefer an sein Herz heran. Schon hört er gar nicht mehr auf Luisens Worte; er ergreift „in der Wut und Zerstreuung" eine Violine, zerreißt die Saiten und zerschmettert das Instrument: sein ganzes Inneres ist zerwühlt von marternder Leidenschaft, die einen äußeren Ausdruck braucht. Endlich springt er wie aus einer Betäubung auf und stellt die letzte entscheidende Frage.

Das Einzige, was ich an dieser Szene aussetze, ist, daß er seinem Verdacht zu allerletzt einen Ausdruck leiht, der ein zu bestimmtes und dabei höchst widerwärtiges Bild giebt. Sein erstes Wort: „Schlange, du lügst, dich fesselt was anders hier,"

---

und Mutter zum Teufel wünschen, als ihren Geliebten fahren lassen." Schwerlich würde der alte Miller dieser Auslegung seiner Worte beistimmen.

kann man sich noch gefallen lassen; aber ich meine, es mußte bei der Vorstellung bleiben, daß er in ihrem Herzen nicht mehr herrsche. Wenn er aber hinzufügt; „Ein Liebhaber fesselt dich," so setzt dieses häßliche Wort geradezu ein bestehendes, beiderseitiges „Verhältnis" voraus, und dies ist ein Grad von Niedrigkeit, den er hier Luisen nicht zutrauen sollte. Ich glaube auch, daß die meisten Leser, die sich dem Eindruck der Szene hingeben, ohne diese letzten Worte keinen Anstoß nehmen würden, welcher übrigens durch einen geschickten Schauspieler ebenfalls gemildert werden kann: je leidenschaftlicher, unstäter, flackernder er hier spielt und spricht, desto eher wird der Ausdruck als glaublich erscheinen. Man wird demnach behaupten können, daß in dieser ganzen Partie die Motivierung, wenn sie schon dem Charakter der Personen und der Handlung gemäß von einer gewissen Gewaltsamkeit nicht frei ist, doch wahrscheinlich genug ist, um überzeugend zu sein. Selbst Luisens Antwort: „Bleiben Sie bei dieser Vermutung — sie macht vielleicht weniger elend," die auch Düntzer sehr entschieden verwirft, halte ich für wohl begreiflich. Düntzer sagt S. 121: „Ein solcher Gedanke kann unmöglich in Luisens Seele treten, die empfinden muß, daß gerade der Verrat seiner Liebe eine Höllenqual für ihn sein wird." „Schiller hat sich hier hinreißen lassen, Luisen Worte in den Mund zu legen, die Ferdinands Verdacht noch verstärken, ihr aber durchaus fremd sind." Aber zunächst kann ich nicht zugeben, daß die Worte geeignet seien Ferdinands Verdacht noch zu verstärken. Im Gegenteil, wenn es irgend ein Mittel gab, ihn von der Grundlosigkeit desselben zu überzeugen, so war es diese, „im Tone des tiefsten inwendigen Leidens" gesprochene Antwort. Man frage sich nur, ob eine wirklich Schuldige, möchte sie nun bekennen oder leugnen wollen, im stande wäre, diese Worte und in diesem Tone zu antworten. Zweitens aber, da sie völlig verzichtet hat und die Trennung für unbedingt notwendig hält, so stellt sie sich in dem Augenblick wirklich vor, daß ein solcher Gedanke, wenn er ihr auch das Herz bricht, dem Geliebten vielleicht eher über das

Unvermeidliche hinweghelfen werde, und dies spricht sie mit so tiefer schmerzlicher Bewegung aus, daß er zur Besinnung kommen mußte, wenn er in seiner wilden Hast einer solchen überhaupt fähig wäre.

Müssen wir hiernach behaupten, daß an den wichtigsten Wendepunkten des Dramas sich die Motivierung des Dichters als probehaltig bewährt, so bleiben doch noch einige Bedenken zurück. Das erste betrifft die Person des Präsidenten. Am Ende des zweiten Aktes beruht der augenblickliche Sieg, den Ferdinand davonträgt, lediglich auf seiner Kenntnis von den Verbrechen seines Vaters. Wie aber, fragt sich der Zuhörer, ist es denkbar, daß der Präsident ihn zum Mitwisser seiner Schandthaten gemacht hat? Diese Frage warfen mit Recht schon die ersten zeitgenössischen Besprechungen des Stückes auf, z. B. der Rezensent in dem „Tagebuch der Mainzer Schaubühne" von 1788,*) der nur darin irrt, daß er ebenso wie der in der „Allgemeinen Deutschen Bibliothek" von 1784,**) anzunehmen scheint, daß erst in der Szene I 7 Ferdinand von der blutigen Vergangenheit Mitteilung erhalte; das Gegenteil ist augenscheinlich, er ist schon seit lange von allem unterrichtet. Im übrigen aber ist der Punkt in jenen Beurteilungen treffend hervorgehoben; man kann dem ersteren Rezensenten nur beistimmen, wenn er sich wundert, daß ein Mann der grau geworden sei in den Schlichen und Lastern des Hofes, hier so „schülermäßig" handele. Es ist in der That schwer vorstellbar, was ihn zu solchem Schritte veranlaßt haben kann. Entweder, sollte man meinen, mußte er dafür sorgen, durch Erziehung, Umgang, Verführung, daß der Sohn ebenso weltklug und gewissenlos wurde wie er, oder wenn er sah, daß dies bei der Natur des Jünglings unmöglich war, so durfte er nicht offen zu ihm sprechen. Vollkommen richtig ist, was Wurm III 1

*) Braun S. 217.
**) Braun S. 95.

sagt: „Einen solchen Charakter — erlauben Sie — hätte man entweder nie zum Vertrauten oder niemals zum Feind machen sollen;“ und es ist recht befremdlich, daß dies dem Präsidenten noch niemals eingefallen zu sein scheint, so daß er erwidert: „Wurm, Wurm! Er führt mich da vor einen entsetzlichen Abgrund.“ Nicht stichhaltig ist hier Düntzers Verteidigung (S. 111), die Mitteilung des schrecklichen Geheimnisses würde zwar höchst unwahrscheinlich sein, wenn sie auf der Bühne uns vorgeführt würde, aber ganz anders sei die Sache zu beurteilen, da sie als geschehen vorausgesetzt werde und also vor dem Stücke liege, in welchem Falle, wie schon Aristoteles bemerke, eine Unwahrscheinlichkeit gestattet sei. Allerdings macht Aristoteles im 24. Kapitel der Poetik die Bemerkung, daß wenn sich etwas Widersprechendes nicht ganz vermeiden lasse, es außerhalb der Handlung des Stückes am ersten zulässig sei, indem er als Beispiel den König Ödipus anführt, wo Ödipus nach so langer Regierung nicht wisse, auf welche Weise sein Vorgänger Laios ums Leben gekommen sei. Aber einerseits kann man dies überhaupt nicht gelten lassen, und in dem Sophokleischen Beispiel können die Fragen des Ödipus auf andere Weise befriedigend erklärt werden; aber vor allem hat doch auch der Begriff der Unwahrscheinlichkeit verschiedene Grade: müßte man wirklich annehmen, daß Ödipus früher nie nach Laios gefragt hat, so würde dies ja immerhin sonderbar erscheinen, aber wenn man sich alle Umstände vergegenwärtigt, bliebe es gleichwohl begreiflich. Dagegen in unserm Falle müssen wir geradezu sagen, daß solche Mitteilung nach Maßgabe der vorhandenen Charaktere unmöglich ist Hier trifft den Dichter entschieden der Vorwurf einer Versäumnis. Er brauchte, um die Handlung in der beabsichtigten Weise führen zu können, notwendig Ferdinands Mitwissenschaft; wohl, so lag ihm die Aufgabe ob, ein Motiv zu erfinden, um dieselbe glaubhaft zu machen. Warum sollte er das nicht gekonnt haben? Ferdinand konnte ja das sorgfältig gehütete Geheimnis durch einen unglücklichen Zufall gegen den Willen des Vaters erfahren haben; ja der Präsident

brauchte dies vielleicht nicht einmal zu wissen, wenn nur der Zuschauer es erfuhr. Man kann sich denken, daß jenes Wort: „Unterdessen erzähle ich der Residenz, wie man Präsident wird" vielleicht noch donnerähnlicher niederschmetternd wirkte, wenn es ganz aus heiterm Himmel kam. Doch das hätte ja der Dichter zu beurteilen gehabt, aber so wie es ist, erscheint es als unverständlich. Auch die Art, wie der Präsident I 7 fast mit den ersten Worten der Sache Erwähnung thut, scheint mir sehr wider die Natur zu gehen: „Wem zu lieb bin ich auf ewig mit meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen? — Höre, Ferdinand — (Ich spreche mit meinem Sohn) — Wem hab' ich durch Hinwegräumung meines Vorgängers Platz gemacht?" u. s. w. Einerseits klingt es, als ob Ähnliches öfter den Gegenstand ihres Gespräches bildete, da er ganz ohne Einleitung wie von einer bekannten Sache spricht; außerdem aber ist das schwerlich die Sprache eines gewissenlosen Schurken, eines abgefeimten Bösewichts und Meisters der Verstellung, welcher, wie Wurm III 1 erzählt, mit seinem Opfer „die halbe Nacht in freundschaftlichem Burgunder hinwegschwemmte," um den Betrogenen desto sicherer in die Falle zu locken. „Lohnst du mir also," ruft er hier aus, „für meine schlaflosen Nächte? Also für den ewigen Skorpion des Gewissens? — Auf mich fällt die Last der Verantwortung, auf mich der Fluch, der Donner des Richters" u. s. w. Ein Mensch der solches thut, der so über die Ehe, so über den Eid denkt, wie der Präsident, der wird wohl auch über das „Vorurteil" von Fluch und Donner des Richters hinweg sein. Sich dem Sohne gegenüber gleichsam mit Selbstaufopferung zu brüsten, weil er für ihn die ewige Verdammnis trage, ist nach meiner Empfindung äußerst unwahr und nur auf dem Theater denkbar. Wieviel natürlicher ist dagegen Franz Moor, der mit frecher Entschiedenheit Gewissen, Gott und Gericht leugnet (bis ihn zuletzt die Angst niederwirft); ich meine nicht, daß der Präsident dies in ähnlicher Weise thun sollte; nein, hofmännisch lächelnd, rationalistisch aufgeklärt müßte er über diese Dinge hinweg-

spotten, nicht aber von „Fluch und Donner des Richters“ deklamieren.

Auch ein anderer Mitwisser des Präsidenten hat Anstoß erregt, nämlich der Hofmarschall. Was konnte ihm ein solcher Jammermensch nützen, der „dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpfe“ dasteht, der „einen Bisamgeruch über das ganze Parterre breitet“ und ihn „mit einem Schafsgesicht“ ansieht? Indes hier, meine ich, wäre solch ein Fall, wo man auf jene Aristotelische Entschuldigung zurückgreifen könnte. Denn denkbar ist es ganz wohl, da der Hofmarschall außerdem, daß er ein Narr ist, auch als gewissenloser Lump und als eitler Geck dargestellt wird. Man braucht z. B. bloß anzunehmen, daß er etwa als sehr reicher Mann für Beschaffung des erforderlichen Geldes nötig war, im übrigen aber jedenfalls eine völlig abhängige und untergeordnete Rolle spielte, wie wir es ja auf der Bühne sehen, so ist das Verhältnis wohl begreiflich. Einigermaßen könnte man den Lepidus im Julius Cäsar als dritten im Bunde neben Antonius und Oktavian vergleichen.

Endlich bietet, wenigstens an einer Stelle, auch die Motivierung von Ferdinands Handlungsweise ein Bedenken, da dieselbe mit seinem sonst festgehaltenen Charakter nicht wohl in Übereinstimmung gebracht werden kann. Ich meine sein erstes Zusammentreffen mit seinem Vater I 7. So furchtlos und scharf er hier dem Präsidenten in allem gegenübertritt, was die allgemeinen Verhältnisse, Staat, Fürst, Standesehre und dergl. betrifft, so ängstlich weicht er zurück, sobald es sich um seine Liebe zu Luisen handelt. Als der Präsident merken läßt, daß er etwas davon wisse, steht er zuerst „wie versteinert, dann fährt er auf und will fortrennen;“ und als jener ihn gebieterisch zurückruft und drohend fortfährt: „Höre, Junge — wenn ich hinter gewisse Historien komme? — Halt, Holla! Was bläst so auf einmal das Feuer in deinen Wangen aus?“ so bringt er „schneeblaß und zitternd“ nur die stammelnde Entschuldigung hervor: „Wie? Was? Es ist gewiß nichts, mein Vater,“ um von da an völlig zu verstummen. Eckardt, der S. 141 dies

Betragen mit Recht feige nennt und hinzufügt, wem der Mut des Bekenntnisses seiner Liebe in einem solchen entscheidenden Augenblicke fehle, müsse eben den „Jungen" vom Vater hinnehmen, will trotzdem die Darstellung verteidigen, da sich Ferdinand hiermit „ganz charaktergemäß" benehme. Aber man kann dies nicht gelten lassen. Allerdings ist er kein fester, besonnener Charakter, sondern ein schwärmerischer Jüngling, abhängig von seinem Empfinden und rasch von einem Äußersten zum andern schwankend; so haben wir ihn in den letzten drei Akten gesehen und seine Handlungsweise demgemäß gefunden; so zeigt er sich auch in den ersten Akten; und so mußte er sein, wenn die Entstehung der Eifersucht und die Schlußkatastrophe begreiflich sein sollten. Aber überall sonst ist sein Benehmen von der Art, daß er zwar dem angegebenen Charakter entspricht, aber stets dabei edel und von sittlicher Würde bleibt. Nur im I 7 fällt er davon ab. Vergegenwärtigen wir uns, um den Unterschied fühlbar zu machen, die übrigen Hauptpunkte seiner Handlungsweise. Unmittelbar nach jener Szene mit dem Vater richtet er sich, als er allein ist, mit Selbstgefühl empor: „Umgürte dich mit dem ganzen Stolz deines Englands — Ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling!" Aber freilich, als er ihr, die er so prahlerisch verwerfen will, nun gegenübersteht, wie schwächlich ist da sein Benehmen. Nicht allein, daß er sich von ihrer gefühlvollen Erzählung ergreifen und völlig weich machen läßt (dies ist bei seiner Jugend und Unerfahrenheit selbstverständlich), nein, er empfindet sein Auftreten gegen sie sofort als „einen Frevel," sich selbst als „Verbrecher" und fühlt sein Herz von „Beschämung und wütender Reue" zerrissen. Die Lady macht einen so mächtigen Eindruck auf ihn, daß er nachher II 5 gesteht, es habe eine Stunde gegeben, wo sich zwischen ihn und Luisen „eine fremde Gestalt warf." Aber alle diese Gefühlsaufwallungen sind aus seinem Charakter verständlich und thun unsrer Teilnahme für den raschen und schnellerregten Jüngling keinen Abbruch. Übrigens giebt die tödliche Gefahr der Geliebten und ihrer Familie ihn ganz sich selbst wieder

zurück, und er empfindet als köstliches Geschenk des Himmels den „Entschluß in dem geltenden Augenblick." Hier ist Düntzers Vorwurf S. 116 ungerecht, es sei „unbesonnen" von ihm, daß er II 6 forteilen wolle, „ohne an den drohenden Überfall des Präsidenten zu denken." Im Gegenteil, der Gedanke an diesen Überfall bewegt ihn gerade, möglichst schnell aufzubrechen, und zwar mit vollem Recht. Er will der Geliebten den schrecklichen Auftritt, den er herannahen sieht, wenn der Vater kommt, ersparen. In der That tritt er dann in den letzten Szenen dieses Aktes dem Präsidenten durchweg kräftig und würdig entgegen und erringt ja auch einen, freilich nur scheinbaren Sieg über ihn. In allen diesen Szenen ist sein Charakter durchaus treffend gezeichnet. Auch das Geständnis seiner Liebe gegenüber der Lady, das allerdings etwas kleinlaut herauskommt, ist der Persönlichkeit und der Situation entsprechend; daß er erst eine Weile schweigt und dann „leiser und schüchterner" anhebt: „Ich liebe, Milady, liebe ein bürgerliches Mädchen" u. s. w., ist seiner jugendlichen Befangenheit der sicheren Weltdame gegenüber, die ihm eben leidenschaftlich ihre Liebe erklärt hat, und die er durch seine Worte tödlich verwunden muß, angemessen, und diese Schüchternheit kleidet ihn sogar sehr liebenswürdig. Aber ganz anders als alles dies ist sein Verstummen gegen den Vater in I 7. Der Dichter will ihn nicht als thatkräftig und männlich reif zeichnen; aber so weit durfte er trotzdem nicht gehen. Feigheit verzeihen wir keinem Manne, am wenigsten einem hochgesinnten Schwärmer. Ein junger Mann, noch dazu Edelmann und Offizier, der in solchem Augenblick das heiligste Gefühl seines Herzens geradezu verleugnet und „wie ein Schulbube dasteht, der sich hinter die offenbare Unwahrheit flüchtet, es sei nichts,"*) bringt sich um unsere Achtung und damit um unsere Teilnahme. Das kann also nicht in der Absicht des Dichters gelegen haben. Ich halte deshalb diese Szene für die schwächste des Stückes

---

*) Düntzer, S. 114.

und für wirklich mißlungen. Noch dazu liegt hier der Fehler tiefer als z. B. bei jenem einen verletzenden Worte in III 4 („ein Liebhaber“ u. s. w.), welches man allenfalls streichen könnte, ohne den Zusammenhang zu zerreißen, ja selbst tiefer als das Bedenken wegen Ferdinands Kenntnis von der blutigen Vergangenheit des Vaters, denn auch da hätte sich wohl ein befriedigendes Motiv einfügen lassen. Hier dagegen ist dies Zurückweichen Ferdinands für den Verlauf des Stückes notwendig, da sonst der Gegensatz zwischen ihm und dem Präsidenten schon jetzt zum Äußersten gekommen wäre und er daher folgerichtig schon hier mit der Drohung endigen mußte, der Residenz zu erzählen, wie man Präsident wird. Dadurch aber wäre der Gang des Stückes wesentlich geändert und namentlich die wirsamen Szenen in Millers Wohnung II 6 und 7 unmöglich geworden. Ob es freilich nicht trotzdem angegangen wäre, ihm hier etwas mehr persönliche Würde zu geben, dürfte immerhin die Frage sein.

Eine zweite Szene, in der Ferdinand ebenfalls zu wenig Halt bewahrt, ist die Begegnung mit seinem Vater IV 5, wo ihm der Präsident mit heuchlerischer Miene Versöhnung und Zustimmung zu seiner Verbindung mit Luisen entgegenträgt. Es geht entschieden zu weit, daß er hier „mit wilder, feuriger Empfindung“ den Vater um Verzeihung für seinen Undank bittet, daß er sich einen verworfenen Menschen nennt: „Ich habe ihre Güte mißkannt! Sie meinten es mit mir so väterlich;“ ja die damalige „Wut“ des Präsidenten, also doch sein Überfall im Miller'schen Hause, erscheint ihm jetzt „so gerecht, so edel, so väterlich warm.“ Der Auftritt macht infolgedessen einen höchst peinlichen Eindruck. Nur das eine hat er vor der eben besprochenen Szene I 7 voraus, daß man ihn unbeschadet des Zusammenhanges weglassen könnte; kaum daß ein paar Worte in V 2 noch fortfallen müßten.

4. Charakterzeichnung. Auf manche Punkte, besonders in betreff der Hauptcharaktere des Stückes, ist schon

in der voraufgehenden Besprechung über die Motivierung und Verknüpfung der Handlung hingewiesen worden; einiges andere soll hier noch hervorgehoben werden. Die Hauptheldin, nach der das Stück ursprünglich heißen sollte,*) ist Luise; der Charakter des sechzehnjährigen Mädchens, das durch Liebe und Kabale den Tod findet, ist anschaulich und folgerichtig vorgeführt. Sehr genau bezeichnet Wurm III 1 den innersten Schlag ihres Herzens, wenn er sagt, sie habe „zwei tödliche Seiten, ihren Vater und den Major.“ In der That liebt sie jeden von diesen beiden mehr als ihr eigenes Leben, und es ist klar, daß diese Liebe wirklich für sie „tödlich“ wird. Konnte sie den Vater vergessen und leichtherzig mit Ferdinand fliehen, so war ihr Leben gerettet; aber freilich ihr Charakter dahin. Allerdings ist sie von ihrer Liebe zu Ferdinand ganz erfüllt, aber so beseligt sie sich innerlich davon fühlt, so ahnt sie doch von vornherein, daß eine Erfüllung dieses Glückes nicht möglich sei, daß sie entsagen müsse; ja sie empfindet ihre Liebe als ein Unrecht: „Der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele;“ später nennt sie dieselbe „Frevel“ und „Kirchenraub.“ Daß nun trotz solcher Wendungen doch immerfort die Liebe in ihr herrscht und auch zeitweise frei emporschlägt und alles andere Empfinden in ihr verdrängt, ist gewiß kein Widerspruch. Sie hat II 5, als die Angst vor dem Präsidenten die ganze Familie Miller außer sich bringt, sich ihrem Vater laut weinend in die Arme geworfen mit den Worten: „Vater, hier ist deine Tochter wieder — Verzeihung, Vater! Dein Kind kann ja nicht dafür, daß dieser Traum so schön war, und so fürchterlich jetzt das Erwachen.“ Als aber gleich darauf der Präsident sie fragt, ob sie Ferdinands Liebesschwur angenommen habe, so antwortet sie ohne Bedenken: „Ich erwiderte ihn.“ Dies gebietet ihr hier einfach ihre Selbstachtung dem frechen Hohne des Eindringlings gegenüber; sie kann, vermöchte sie auch wirklich im Sturm der gegenwärtigen Aufregung an ihre Entsagung zu denken, unmög-

*) Den gegenwärtigen Namen hat ihm bekanntlich Iffland gegeben.

lich den Geliebten verleugnen, wo so danach gefragt wird. — Ferner: Der Lady gegenüber IV 7 giebt sie Ferdinand auf: „Jetzt ist er Ihnen! Jetzt, Milady, nehmen Sie ihn hin!“ und läßt nur den Gedanken sich selbst zu töten, blicken; trotzdem schreibt sie den Brief an Ferdinand, worin sie ihn auffordert, mit ihr zugleich „die finstere Straße zu wandeln“ und „an jenen dritten Ort zu gehen, wo kein Eidschwur mehr bindet.“ Aber ich kann in solchen und ähnlichen Gegenüberstellungen keineswegs, wie Düntzer S. 136, Widersprüche finden, es sind vielmehr treu der Natur abgelauschte Regungen ihrer von zwei tödlichen Empfindungen zerrissenen Seele. Sonst könnte man es ja auch tadeln, daß sie V 7, obwohl sie völlig entschlossen ist, ihre Entfremdung gegen Ferdinand aufrecht zu erhalten und dazu fast übermenschliche Anstrengungen macht, sich doch auf seine rauhen Worte einmal hinreißen läßt, ihn „mit dem vollen Ausdruck der Liebe“ anzublicken und auszurufen: „Das deiner Luise, Ferdinand?“ Ja, Düntzer findet es sogar S. 200 „kaum an der Stelle,“ daß sie in jener ihr ganzes Innere aufregenden Szene mit Wurm III 6 nach Ferdinand überhaupt nur fragt, da sie ihm ja „entsagt“ habe. Folgerichtig ist dies alles freilich nicht, aber natürlich gewiß. Gerade solche Züge zeigen uns, daß der jugendliche Dichter bereits wirklich tiefe Blicke ins menschliche Herz gethan hat und in der Kenntnis desselben oft seinen Kritikern überlegen ist.

Sehr treffend hat der Dichter in Luisens Charakter die einfache Schlichtheit des Bürgermädchens, das ganz in der engen Welt ihres Standes und Glaubens lebt, mit dem schwärmerischen Aufschwung einer höheren ästhetischen Bildung zu vereinigen gewußt. Daß hierin kein Widerspruch liegt, ist klar. Mit Recht sagt Eckardt S. 131: „Wir wundern uns nicht, wenn Hoffmeister entdeckt, Luise sei teils gebildet, teils stecke sie noch in tiefem Aberglauben; wir wundern uns nur, wie man etwas psychologisch so wohl Begründetes tadeln kann.“ Mit Absicht läßt Schiller ihre Rede mehrfach an Worte oder Gedanken bekannter Dichter anklingen. So ist I 3 in ihren Worten: „Dies

Blümchen Jugend — wär' es ein Veilchen, und er träte drauf, und es dürfte bescheiden unter ihm sterben," die Beziehung auf Goethes Ballade vom Veilchen („Und sterb' ich dann, so sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ihren Füßen doch") unverkennbar und ohne Zweifel beabsichtigt. Ebenso soll ihre Wendung in derselben Szene: „Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler am feinsten gelobt" an das Wort des Prinzen in Emilia Galotti erinnern: „Sie wissen es ja wohl, Conti, daß man den Künstler dann erst recht lobt, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt." Hierher gehört auch ihre Äußerung V 1 „Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten; es ist ein holder niedlicher Knabe" u. s. w., deren Anspielung auf Lessings Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet" in die Augen fällt. Diese Stellen zeigen uns Luisens Vertrautheit mit der schönen Litteratur und veranschaulichen uns, wie sie unter Ferdinands Leitung diese Dichter kennen gelernt und ihr Herz mit ihren lieblichen und erhabenen Bildern, mit ihren geistvollen Gedanken erfüllt hat. Der alte Miller bezeichnet daher mit vollem Rechte solche Wendungen als „die Frucht von dem gottlosen Lesen" und weiß sehr gut, daß so etwas in den „Bellatristen" steht.

Im bewußten Gegensatz zu Luisen ist der Charakter der Lady gestaltet. Ist jene gebunden in ihrem engen Kreise, nach Herkunft, Familie, Stand, Geschlecht, so setzt sich diese frei über jede Schranke hinweg. Im ganzen ist auch diese Figur sehr gut gezeichnet; ich weiß nicht, warum manche Beurteiler nicht von ihr sprechen können, ohne Lessings Orsina herbeizuholen und ihr gegenüber auf die Schillersche Gestalt verächtliche Seitenblicke zu werfen. Es kann ja sein, daß ohne Lessings Beispiel Schiller vielleicht nicht zu seiner Schöpfung gekommen wäre;*) wer kann so etwas wissen? Nahe genug lag übrigens doch wohl dem

---

*) Dagegen ist Düntzer S. 16 der Meinung, daß Schiller durch die Gestalt der Gräfin Amaldi in Gemmingens Schauspiel „Der deutsche Hausvater" auf seine Lady Milford gekommen sei.

Zeitalter die Persönlichkeit einer fürstlichen Maitresse, und unserm Dichter noch insbesondere aus eigener Jugendanschauung. Auch haben die beiden Gestalten außer der allgemeinen Standesgleichheit sehr wenig Gemeinsames: die Orsina ist in ihren Fürsten verliebt, die Milford verachtet ihn und liebt einen andern Mann; jene ist eine untergehende Größe, diese auf der Höhe des Einflusses; jene denkt auf Rache fürs Vergangene, diese blickt voll Hoffnung in die Zukunft; zudem ist die Orsina vom Dichter nur als Hebel zur Fortführung der Handlung erfunden, sie selbst und ihr Schicksal berührt uns so gut wie gar nicht, die Milford dagegen hat ihr eigenes Interesse, für das uns der Dichter um ihrer selbst willen erwärmen will.

Die Lessingsche Gestalt hat unbestritten die Sicherheit der vollendeten Reife des Dichters voraus; hier ist nirgends ein Zug zu wenig oder zu viel, jedes Wort ist, wie immer bei ihm, abgewogen und berechnet. Das ist ja nun Schillers Art nicht, am wenigsten in seinen Jugenddramen; die Lady ist demnach viel wortreicher und überschwenglicher als jene, auch wortreicher vielleicht als es notwendig wäre. Aber schlecht gezeichnet ist der Charakter gewiß nicht; nur muß man den Dichter richtig verstehen und nicht alles, was seine Personen sagen, ihm selbst auf Rechnung setzen. Wenn also z. B. Düntzer S. 158 betont, das segensvolle Wirken für das Land, welches die Lady von sich rühmt, erweise sich als leere Rederei, da niemand sonst im Stücke etwas davon wisse, so liegt hier keineswegs, wie der Kritiker meint, der Zwiespalt zweier Bearbeitungen vor, sondern eine sehr wohl beabsichtigte Charakterzeichnung. Das leidenschaftliche Weib, welches sich gern mit Hochherzigkeit und Edelsinn schmeichelt, steht unter der Herrschaft ihrer Phantasie. Gewiß ist es nach des Dichters Absicht vorgekommen, daß sie „Kerker gesprengt, Todesurteile zerrissen und in unheilbare Wunden doch wenigstens lindernden Balsam gegossen“ hat; aber was sie sich nun als Gesamtbild daraus zusammenträumt: „Dein Vaterland, Walter, fühlte zum erstenmale eine Menschenhand und sank vertrauend an meinen Busen,“ das ist eben ein schmeichelhaftes Bild ihrer Eigenliebe, welches

durch die Szene mit dem Kammerdiener furchtbar Lügen gestraft wird. Der Widerspruch zwischen ihren schönen Worten und den thatsächlichen traurigen Verhältnissen ist also kein Fehler des Dichters, sondern gehört zu ihrem Charakterbilde. Sie hat ein leicht erregbares Herz, das für alles Große und Schöne rasch empfänglich ist, aber sie ist eben auch von den Eingebungen des Augenblicks abhängig; gern thut sie in einer „schönen Wallung" eine edle, großmütige That, rettet hier einen Verlorenen, hindert dort ein Verbrechen; aber ein gleichmäßiges, überlegtes Handeln zum Wohle des Landes kann man von ihr nicht erwarten. Dazu fehlt ihr vor allem die ernste, sittliche Grundlage; sonst hätte sie ja nie Maitresse des Fürsten werden können. Sie weiß II 3 diesen schimpflichen Punkt sehr schön und gefühlvoll zu umkleiden, sie fühlt auch wirklich das Erniedrigende ihres „häßlichen Handwerks" und möchte sich durch die Hand des wahrhaft geliebten Mannes daraus erretten, sie findet, als dies mißlingt, den Mut, dem verachteten Fürsten den Rücken zu kehren, und weiß ihre Trennung vom Hofe vor ihrer Umgebung und sogar vor sich selbst in einem Lichte erscheinen zu lassen, daß sie „groß wie eine fallende Sonne vom Gipfel ihrer Hoheit herabsinkt." Das alles ist nicht etwa Heuchelei, davon kann keine Rede sein. Es ist vielmehr durchaus offene menschliche Empfindung, und sie steht als Mensch hoch über den Drahtpuppen des Hofes, die sich entsetzen, wenn ihr einmal „ein warmes, herzliches Wort entwischt." Aber es zeigt sich gerade darin eine unverkennbare, und selbstverständlich vom Dichter beabsichtigte Oberflächlichkeit ihrer sittlichen Lebensanschauung, daß sie glaubt, den Schimpf ihrer Stellung so ohne Rest aus ihrem Leben tilgen zu können, daß sie, in dem Gefühl, ihr Herz sei „noch eines Mannes wert," wirklich meint, ein Mann von Ehre könne ihr noch die Hand reichen. Ebenso zeigt im vierten Akte die prahlerische Art ihres Aufbruchs von Hofe, daß sie, die gewohnt ist bewundert und angebetet zu werden, auch jetzt diesen Zoll seitens ihrer Umgebung nicht entbehren kann, daß also ihre Entsagung und Tugendbekehrung noch mit einem guten Teil recht irdischer Eitelkeit

gemischt ist. Dies alles ist ihrem Charakter entsprechend, und es ist sehr sonderbar, wenn Düntzer S. 99 sagt, es trete dies „wider die Absicht des Dichters" hervor. Dieser Charakterzug ist ja durch das ganze Stück festgehalten. Die schönen Worte von Tugend und stillem Glück, großherziger Entsagung und edlem Stolz ihres „fürstlichen" Herzens thun ihr selbst wohl, und sie schwelgt in diesen Empfindungen. Daß wir aber ihre Anschauungen zu den unsrigen machen, verlangt der Dichter keineswegs. Wenn sie z. B. II 3 Ferdinand „im zärtlichsten Tone" bittet, er solle ihr, die sich „liebend an ihn presse," nicht das „kalte Wort Ehre" entgegenhalten, sondern sie „retten und dem Himmel wiederschenken," so hat Düntzer vollständig recht, zu sagen, dies sei für einen Mann von Ehre „eine starke Zumutung." Aber er irrt, wenn er dies für einen Fehler in der Charakterzeichnung zu halten scheint, da es doch gerade ein äußerst sprechender Zug in ihrem Bilde ist. Daß Ferdinand wirklich weich und beinahe wankend wird, gehört ebenso treffend in die Darstellung dieses Charakters. Sehr viel auffallender noch ist allerdings Hoffmeister in seiner Beurteilung der Lady. Er läßt sich von ihren Worten ebensosehr wie Ferdinand bestechen, ja noch viel mehr als dieser, so daß er sie nicht bloß einen „höchst bedeutsamen Charakter" nennt und in den „Partien," wo sie vorkommt „alles" für „interessant" erklärt (das ginge noch hin), nein, ihm geht vor dem Zauber ihrer glänzenden Erscheinung sein sittliches Urteil so völlig verloren, daß er I, S. 194 die unbegreiflichen Worte schreiben konnte: „Man verdenkt es dem wackern Ferdinand ordentlich und zürnt ihm, daß er seine Tugendhafte nicht verabschiedet, und nicht dem hochherzigen, ihm geistesverwandten, unglücklichen Weibe, der Lady Milford, seine Hand reicht." Ein Triumf der Darstellungskraft unseres Dichters, wie er nicht größer sein kann.

Von den übrigen Personen des Stückes sind Ferdinand und der Präsident, sowie auch gelegentlich der Hofmarschall, in den Hauptzügen ihres Charakters schon besprochen worden; es bleiben

noch der Sekretär Wurm und das Elternpaar Miller, die uns alle drei in besonders scharfer und anschaulicher Charakterzeichnung entgegentreten.

Wurm, der Helfershelfer des Präsidenten, welcher durch seine Mitwissenschaft um die Verbrechen desselben trotz aller scheinbaren knechtischen Ergebenheit den allmächtigen Minister beherrscht und ihm unbequem nahe steht, ist als ein Mann geschildert, der ohne die geringste Gewissensregung seine Ziele verfolgt. Zwei Punkte in seinem Charakter könnten auffallen: seine Liebe zu Luise und sein plötzlicher Verrat des blutigen Geheimnisses am Ende des Stückes. Seine Liebe zu Luise ist augenscheinlich die eigentliche Triebfeder seines Handelns, ihre Auffassung ist daher für die Beurteilung seines Charakters von Wichtigkeit. Daß es keine ideale, aufopferungsfähige Liebe sein kann, die das Glück des geliebten Gegenstandes im Auge hat, ist selbstverständlich; es ist lediglich das selbstsüchtige Begehren, welches den Besitz der Geliebten erstrebt. Aber mit Recht weist Düntzer S. 156 die Ansicht Eckardts zurück, der starke sinnliche Trieb sei das Dämonische in Wurm, das ihn übermächtig vorwärts treibe; denn davon findet sich nirgends eine Spur, wenngleich seine Liebe selbstverständlich mit Sinnlichkeit gemischt ist. Vielmehr ist diese Liebe, so selbstsüchtig sie ist, doch der einzige „rein menschliche Trieb,“ der sich bei aller sittlichen Verwilderung in ihm findet. Aber wie nun dieser abgewiesen wird, wie er den vornehmen jungen Herrn vom Herzen Luisens Besitz ergreifen sieht und selbst als der plumpe, häßliche Plebejer zurückstehen muß, da erwacht ein harter, zäher Trotz in ihm: er will um jeden Preis den Bund trennen und den Besitz der Geliebten erreichen. Da er so etwas wie sittliche Bedenken nicht kennt, so ist ihm jedes Mittel gerecht, das zum Ziele führt, und so erklärt sich seine abscheuliche Handlungsweise. Hält man sich dies gegenwärtig, so ist auch sein Benehmen im fünften Akt verständlich: sein Plan ist völlig mißglückt, die Geliebte liegt entseelt vor ihm; dieser Anblick erschüttert ihn so, daß in diesem Augenblick ein Rest von Gewissen in ihm erwacht; als

daher der Präsident ihm die Schuld mit einem gräßlichen Fluche allein aufbürden will, bricht die Natur in ihm hervor und er schreit das entsetzliche Geheimnis laut aus.

Besonders wohl gelungen sind endlich die Charaktere des alten Miller und seiner Frau, welche in dem wirksamsten Gegensatze zu den Personen aus dem Hofkreise stehen und uns von anfang an in leibhaftigster Anschaulichkeit entgegentreten. Wahrhaft bewunderungswert ist die Art, wie gleich in der ersten Szene beide Charaktere so vollständig herausgearbeitet werden, daß wir den derben, grundehrlichen und echt deutschen Musikus, der Kopf und Herz auf der rechten Stelle hat, ebenso wie die eitle und beschränkte Mutter bis ins innerste Herz kennen; jede einzelne Rede in diesem Auftritte ist geradezu meisterhaft. Aber auch im weiteren Verlauf verdient die Charakterzeichnung besonders des Vaters (die Mutter ist weniger ausgeführt) das höchste Lob. Wie rührend schließt sich an die derben und rauhen Züge seines Wesens seine tiefe und zarte Liebe zu der Tochter an, die sein Eines und Alles ist, für deren Frieden er gern „das bissel Bodensatz seiner Jahre" hingeben würde; und wie lebendig wird das ganze Bild durch den natürlichen derben Humor, den Schiller nirgends wieder zu so reicher Darstellung gebracht hat. Dies alles wird uns durch eine Fülle der sprechendsten Züge vergegenwärtigt, die den frischen Ton der volkstümlichen Sprache aufs glücklichste treffen. Der Mann von festem Bürgersinne, der auf Ehre hält in Familie und Haus und sich von niemand zu nahe treten läßt, steht wie auf einen Schlag vor uns, wenn wir I 1 nur die Worte lesen: „Du wirst mir meinen roten plüschenen Rock ausbürsten, und ich werde mich bei Seiner Excellenz anmelden lassen. Ich werde sprechen zu Seiner Excellenz: Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter; meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta! Ich heiße M i l l e r." Oder II 6: „Euer Excellenz schalten und walten im Lande. D a s i s t m e i n e S t u b e. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein pro memoria

bringe, aber den ungehobelten Gast werf' ich zur Thür hinaus — Halten zu Gnaden." Und dann wieder in derselben Szene, wenn ihm plötzlich der Leibschneider einfällt, der die Flöte bei ihm lernt und ihm den Weg zum Herzog öffnen soll, ein Zug so rührender Einfalt bei dem alten Manne, daß man bei aller seiner Herzensangst lächeln muß. Ich will dies nicht weiter ausführen. Die Vorzüge des Charakters sind wiederholt so treffend dargestellt worden, z. B. von Eckardt, Düntzer u. a., daß ich nur noch die wenigen Punkte hervorheben will, die zu einem Bedenken Anlaß geben können.

Dahin rechne ich nicht die erhöhte Sprache in dem tiefernsten Gespräche V 1, welche ja allerdings gegen die sonstige Art des schlichten Mannes absticht. Einige Ausdrücke sind wohl darin, welche man sich schwer in dem Munde des einfachen Geigers denken kann, vor allem die Stelle: „Und wenn dieser zerbrechliche Gott deines Gehirns, jetzt Wurm wie du, zu den Füßen deines Richters sich windet" u. s. w. Indes abgesehen von wenigen Worten dieser Art, die vielleicht besser fortgeblieben wären, ist der veränderte und edlere Ton der Sprache durch die tragische Situation wohl gerechtfertigt; die innere Angst um das Seelenheil der Tochter macht den alten Mann beredt und leiht ihm mächtigere Worte als ihm sonst zu Gebote stehen; das ist in der Natur begründet. Dagegen kann ich denjenigen Beurteilern nicht ganz Unrecht geben, welche an seinem maßlosen Freudenausbruche beim Anblick des Goldes V 5 Anstoß nehmen.*) Mindestens sind die Farben hier allzustark aufgetragen. Man möchte es sich ja gern gefallen lassen, daß jemand, der nicht oft Gold in der Hand gehabt hat, durch den plötzlichen „grausamen Reichtum, das baare, gelbe, leibhafte Gottesgold" ein wenig kopfverwirrt würde, aber es geht doch wohl über die Grenze des Zulässigen hinaus, daß der Alte in der gegenwärtigen Lage, nachdem er eben berichtet hat, Luise sitze

---

*) So zuerst in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek von 1784. Vgl. Braun I, S. 96.

draußen und wolle sich totweinen, jetzt „wie ein Halbnarr" in die Höhe springt und fröhlich davon schwatzt, was er sich alles zu gute thun wolle, wie seine Tochter Menuettanzen und Singen lernen solle und einen „Kidebarri tragen wie die Hofratstöchter." Allerdings muß man erwägen, daß Miller trotz der Thränen seiner Tochter doch den furchtbaren Ernst der Lage gegenwärtig nicht vollständig ahnt. Luisens Versprechen, daß sie den Gedanken an Selbstmord aufgegeben habe, hat ihn beruhigt; er ist ihr damals, als sie ihm dies zuschwur, V 1, „freudetrunken an den Hals gestürzt" und hat ausgerufen: „Um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht." Er wiegt sich also wirklich in dem Gedanken, es könnten für ihn und die Tochter noch glückliche Tage kommen, und er malt sich dies, als er das Gold in Händen hat, um so stürmischer aus, als nach dem furchtbar schnellen Wechsel seiner Gemütsstimmungen eine raschere Erregbarkeit seiner Seele sehr natürlich ist. Indes ganz wird das Bedenken dadurch kaum gehoben. Der dramatische Grund lag für den Dichter wohl mit darin, daß uns begreiflich werden sollte, wie Miller zum Schluß Ferdinand mit Luise allein lassen konnte; aber gerade dieser Punkt bleibt trotzdem bedenklich. Es wird dem natürlichen Gefühle immer etwas Widersprechendes haben, daß der Vater gerade jetzt fortgeht, während Luise „in der entsetzlichsten Bangigkeit" ihn anfleht zu bleiben, weil sie das Unmögliche ihres Alleinbleibens mit dem Major empfindet. Jedenfalls scheint mir für die Motivierung dieses Schrittes durch den Goldjubel nichts gewonnen. Wie es freilich hätte gewendet werden können, da seine Entfernung unbedingt notwendig war, ist nicht leicht zu sagen. Aber menschlich ansprechender wäre es immer, wenn es einfach auf dem Vertrauen Millers zu dem Major beruhte, zumal wenn es der Dichter hätte einrichten können, daß bei dem Auftraggeben und Fortschicken Luise nicht anwesend gewesen wäre.

Besprechung einzelner Stellen.

I 1.

„Oder hat's Handwerk verschmeckt.“

Der Ausdruck für „Geschmack an etwas finden“ steht auch Fiesko III 9, wo Gianettino von seiner Schwester sagt: „Wenn sie erst die Früchte verschmeckt, wird sie die Unkosten verschmerzen.“ Ähnlich in unserm Stücke I 2: „Warum soll ich ihr einen Mann, den sie nicht schmecken kann, an den Hals werfen?“ — Auffallend ist auch gleich darauf der Ausdruck: „ehe so ein vertrackter Tausendsasa in meine Stube geschmeckt hat.“ Schmecken steht in der älteren Sprache nicht selten für riechen, und so heißt es z. B. in Schillers Macbethbearbeitung I 12 „daß hier des Himmels Atem lieblich schmeckt,“ eine Zeile, die er wörtlich aus Wielands Übersetzung entnommen hat. Sanders im Wörterbuch führt eine Stelle aus Leibniz an, wonach schmecken für riechen „bei einigen Teutschen gebraucht wird, von denen man deswegen sagt, sie haben nur vier Sinne.“ Boxberger berichtet dasselbe von den Schwaben; doch scheint der Gebrauch nicht auf diesen Dialekt beschränkt zu sein, wenigstens führt Sanders aus Hans Sachs „ein wohlschmeckender Rosenhag“ und ähnliches an.

I 2.

Auf die äußerst charakteristische Färbung in der Sprache Millers und seiner Frau ist schon oft aufmerksam gemacht worden. Ich will hier nur hervorheben, daß die letztere stets „Herr Sekertare“ sagt, während der Mann immer das richtige, etwas förmliche „Herr Sekretarius“ anwendet; und ferner, daß auch die Wortstellung mehrmals sehr bezeichnend ist z. B.: „Wie der Herr Sekertare selber die Einsicht werden haben“ und gleich darauf: „weil eben halt der liebe Gott meine Tochter barrdu zur gnädigen Madam will haben.“ Solche Umstellung in Nebensätzen findet man noch heut sehr häufig bei Ungebildeten oder Halbgebildeten. So auch Miller II 4 „Wo du Kupplerin

den Diskant wirst heulen." In den Räubern I 2 „Wie du den alten Filzen hast aufgezogen."

„Der Hund! — Aber man wird dir's Maul sauber halten."

Wurm, der Hund, für den Luise ein schöner Bissen wäre, soll sie nicht bekommen, also ihm sein Mund trocken und sauber bleiben. Etwa, als sagte sie: man wird sie dir nicht ans Maul schmieren.

I 4.

„Ferdinand! Ferdinand! daß du doch wüßtest, wie schön in dieser Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt!"

In der gehobenen, begeisterten Sprache des Liebhabers erscheint die Geliebte verschönt. Indem Luise dies empfindet, fällt ihr aufs Herz, daß diese Geliebte ein bürgerliches Mädchen ist, welches eigentlich durch eine tiefe Kluft von dem Liebenden getrennt ist. Dies ist der Sinn der Worte, die sie „mit Wehmut" ausspricht. Da dieselben hiernach auf seine feurigen Beteuerungen nicht ein unmittelbares Gefühl, sondern eine Betrachtung über die Verschiedenheit ihres Standes zum Ausdruck bringen, so ist es begreiflich, daß er sich dadurch „befremdet" fühlt und ihr „Kaltsinn" vorwirft. — Unmöglich ist hier Düntzers Auffassung, welcher S. 132 den Ausdruck „dieser Sprache" auf ihre eigene, Luisens Sprache bezieht und darunter ihr „beklommenes Verstummen" versteht, in welcher sich das bürgerliche Mädchen schön ausnehme, welches die tiefe Bedrängnis ihrer Seele nicht auszudrücken vermöge. Also Luise soll schweigen und dann selbst sagen: bedenke doch, wie schön mir dies Schweigen steht. Düntzer selbst gesteht, daß dieser Gedanke „freilich etwas sonderbar geziert" sei, und die meisten Leser werden diesem Urteil beistimmen.

I 5.

„Alles was ich wünsche ist, daß Sie nicht nötig haben möchten, diese Bouteille zu Ihrer Zerstreuung zu trinken."

Ohne Grund findet Düntzer S. 177 den letzteren Ausdruck auffallend, da der Präsident gesagt habe, er werde dies (die

Geburt eines „gesunden Enkels“) als ein fröhliches Ereignis feiern. Aber darin liegt ja gerade die Erklärung. Trinkt er auf die „guten Aspekten seines Stammbaums,“ so ist ihm der Gedanke angenehm, er beschäftigt sich gern mit ihm. Braucht er dagegen Zerstreuung, so will er auf andere Gedanken kommen, und will die Sache vergessen, weil sie ihm verdrießlich ist. So sagt Karl Moor, der durch das Räuberleben die Zurückweisung des Vaters vergessen will: „O, ich will mir eine fürchterliche Zerstreuung machen.“

Sonderbar ist es, wie der Präsident sagen kann, er freue sich, daß Wurm einen „so herrlichen Ansatz zum Schelmen“ habe. Er weiß doch ganz genau und schon lange, daß jener durch und durch ein Schelm ist.

Die Drohung des Präsidenten am Schluß dieses Auftritts, falls Wurm „plaudere,“ scheint im Widerspruch damit zu stehen, daß er unmittelbar darauf den Hofmarschall ausdrücklich bittet, die Neuigkeit überall auszuschwatzen. Düntzers Erklärung, die Nachricht solle zunächst nur in die vornehmen Kreise kommen, ist ungenügend; denn bei der Art, wie der Hofmarschall sie verbreitet, dürfte sie wohl nirgends geheim zu halten sein; auch würde der Präsident seinen Zweck schlecht erreicht haben, denn wenige Stunden später II 5 weiß bereits Luise, daß die Lady heiraten wird. Jedenfalls aber bliebe dabei eine so ernste Drohung unverständlich. Vielmehr will der Präsident zwar die Nachricht, daß Ferdinand die Milford heiratet, verbreitet wissen, dagegen soll alles, was er Wurm gegenüber als die eigentlichen Beweggründe angegeben hat, geheim gehalten werden: daß er diesen Schritt thue, um nicht seinen Einfluß zu verlieren, daß die Lady ihren Abschied nur „zum Schein“ erhalte, und die ganze Ehe insofern ein „Betrug“ sei.

I 6.

Zu der Frisur des Hofmarschalls „à la hérisson“ führt Boxberger sehr hübsch eine Stelle aus einem Gedicht J. G. Jacobis an: „An den Herrn Rektor **, im Namen zweier Frauen-

zimmer," worin die Wendung „frisiert als Igel" vorkommt und vom Dichter in der Anmerkung durch à la hérisson erklärt wird.

I 7.

„Eine herrliche Aussicht dehnt sich vor dir! Die ebene Straße zunächst nach dem Throne — zum Throne selbst, wenn anders die Gewalt so viel wert ist als ihre Zeichen."

Die Worte bedürfen eigentlich keiner Erklärung; daß der Präsident meint, den Fürsten beherrschen und durch ihn das Land regieren, sei ebenso viel wert als selbst die Krone tragen,*) ist unmißverständlich ausgedrückt. Höchst merkwürdig ist daher Düntzers Auffassung (S. 111), der Präsident meine, daß Ferdinand einmal wirklich selbst Herzog werden könne, „eine Aussicht," wie er mit unbewußter Selbstkritik hinzufügt, „die doch so phantastisch und außerhalb aller in den damaligen Verhältnissen gegebenen Möglichkeit liegt, daß die betreffende Stelle immer anstößig bleibt." Die Vorstellung ist so unglaublich, daß man trotz des klaren Wortsinnes der Düntzer'schen Erörterung zweifeln müßte, ob es ernst gemeint ist, wenn er nicht S. 151 noch einmal versicherte: „So hält er seinem Sohne sogar den Thron selbst als lockende Aussicht vor, obgleich derselbe nur durch ein Verbrechen, einen gewaltsamen Umsturz oder einen Mord, zu erlangen wäre." — Unbegreiflich, daß auch Eckardt S. 83 im Hinblick auf unsere Stelle vom Präsidenten sagt: „Das Fürstentum von Gottes Gnaden anerkennt er so wenig, daß er Ferdinand wenigstens als Fürsten — träumen kann."

II 2.

„Gestern sind siebentausend Landskinder nach Amerika fort — die zahlen alles."

Folgende deutsche Fürsten haben während des nordamerikanischen Krieges 1776—1783 Soldaten an England verkauft:

---

*) Vgl. Kreons Worte im König Ödipus 587 ἐγὼ μὲν οὖν οὔτ' αὐτὸς ἱμείρων ἔφυν τύραννος εἶναι μᾶλλον ἢ τύραννα δρᾶν οὔτ' ἄλλος ὅστις σωφρονεῖν ἐπίσταται.

der Landgraf von Hessen-Kassel fast 17000 Mann, Herzog von Braunschweig 5700 Mann, Fürst von Hanau 2400 Mann, Markgraf von Anspach 2350 Mann, Fürst von Waldeck 1200, von Anhalt-Zerbst 1100. Von diesen fast 30000 Mann kehrten etwa 17000 ins Vaterland zurück. Die von England an die genannten Fürsten unter dem Namen „Subsidien" gezahlten Summen betrugen im ganzen ungefähr 12 Millionen Thaler. Herzog Karl Eugen von Württemberg, welcher früher ähnliche „Subsidienverträge" mit Frankreich und Holland geschlossen hatte, war in diesem Falle nicht beteiligt, freilich nur deshalb, weil die auch von ihm der englischen Regierung eifrigst angebotenen Truppen sich als völlig unbrauchbar, zum größten Teil als gar nicht vorhanden erwiesen. Wie Friedrich der Große über diesen schmählichen Menschenhandel urteilte, zeigt ein Brief an den Markgrafen von Anspach vom 24. Oktober 1777, worin er „die Gier einiger deutscher Fürsten" scharf tadelt, „welche ihre Truppen einer sie gar nichts angehenden Sache opfern," und auf unsere Vorfahren hinweist, welche sich stets gescheut hätten, „deutsches Blut für fremde Rechte zu vergießen." Das Gesuch des Markgrafen, seinen Truppen den Durchmarsch durch preußisches Gebiet zu gestatten, schlug er ab. Deutlicher noch heißt es in einem Briefe an Voltaire vom 18. Juni 1776, der Landgraf von Hessen habe „seine Unterthanen verkauft, wie man Vieh verkauft, um es auf die Schlachtbank zu schleppen." Aus solchen Äußerungen wird die bekannte, aber unbegründete Erzählung entstanden sein, die hessischen Soldaten hätten auf Friedrichs Befehl bei Minden Viehzoll entrichten müssen, da sie wie Vieh verkauft seien. — In viele Erklärungen unseres Stückes ist ein Brief des „Grafen von Schaumburg, Prinzen von Hessen-Kassel, an den Freiherrn von Hohendorff, Oberbefehlshaber der hessischen Truppen in Nordamerika" übergegangen, worin derselbe in schamloser Weise seine Freude ausdrückt, daß bei Trenton von 1950 Hessen 1650 gefallen seien (da nämlich für jeden Toten eine besondere Entschädigung gezahlt wurde, die hier 643000 Gulden betragen mußte) und alsdann fortfährt: „Erinnern Sie daran,

daß von den dreihundert Lacedämoniern bei Thermopylä nicht einer zurückkam. Ich wäre glücklich, wenn ich dasselbe von meinen braven Hessen sagen könnte. Sagen Sie Major Mindorf, daß ich außerordentlich unzufrieden bin mit seinem Benehmen, weil er die 300 Mann gerettet habe, welche von Trenton entflohen. Während des ganzen Feldzuges sind nicht 10 Mann von seinen Leuten gefallen." Dieser Brief, welcher zuerst 1845 in Amerika erschien und welchen Eckardt und noch neuerdings Boxberger abdrucken, während sich Düntzer wenigstens auf seinen Inhalt bezieht, ist bereits im Jahre 1858 als eine Fälschung nachgewiesen worden, die auf absichtliche Verleumdung deutscher Fürsten, wahrscheinlich von französischer Seite, zurückzuführen ist. Weder gab es einen Grafen von Schaumburg und Prinzen von Hessen-Kassel, noch war ein Freiherr von Hohendorff, noch auch ein Major Mindorf dort bei den hessischen Truppen. Auch die Data und sonstigen Angaben zeigen den plumpen Betrug. Vgl. „Max von Eelking, Die deutschen Hülfstruppen im nordamerikanischen Befreiungskriege. Hannover 1863" und „Friedrich Kapp, Der Soldatenhandel deutscher Fürsten nach Amerika. Berlin 1874."

„Kammerdiener (wischt sich die Augen, mit schrecklicher Stimme, alle Glieder zitternd). Edelsteine wie diese da — ich hab' auch ein paar Söhne drunter."

Es fragt sich, welcher Gedanke hier abgebrochen ist. Die einfachste und natürlichste Ergänzung ist wohl: Edelsteine wie diese da kauft er sich für solchen Preis. Je prächtiger die Steine sind, desto empörender ist ihm der Gedanke an den Preis, denn desto mehr Blutgeld haben sie gekostet. Es liegt der Gedanke zu Grunde: er hat so unermeßlich kostbares Geschmeide zu bloßem Putz und Flitter, und wir haben Jammer und Verzweiflung, damit sich seine Maitresse die Haare schmücken kann. Darum zittern ihm beim bloßen Anblick der Steine alle Glieder. — Ganz fehl geht hier Düntzer, der S. 185 meint, unter den Edelsteinen verstehe der Kammerdiener seine eigenen Thränen, „weil sie aus reinem Herzen fließen," eine Aus-

drucksweise, die der Erklärer zwar selbst als „wunderlich" bezeichnet, aber doch dem Dichter zumutet. — Eine andere Erklärung, die ebenfalls auf bildlicher Auffassung des Ausdrucks beruht, ist mir gelegentlich gesprächsweise entgegengetreten: Der Kammerdiener nenne die verkauften Landeskinder „Edelsteine wie diese da," wobei sich dann die Worte „ich hab' auch ein paar Söhne drunter" gut anschließen. Ohne Zweifel ist auch diese Auslegung falsch, weil die Ausdrucksweise für den Sprechenden zu kostbar ist, auch siebentausend Landeskinder nicht so in Pausch und Bogen für Edelsteine gelten können, immerhin aber ist sie eher vorstellbar, als daß der Kammerdiener auf die Bemerkung der Lady: „Ich glaube, du weinst," antworten solle: ja wohl, ich weine Edelsteine wie diese da.

II 3.

„Himmel und Erde liegen auf mir."

Der Sinn ist: ich fühle die Last einer ganzen Welt auf mir liegen. Die Verbindung „Himmel und Erde" als beschwörender oder verzweiflungsvoller Ausruf ist gerade unserm Dichter besonders geläufig. So II 6 und I 7 „Ich beschwöre Sie bei Himmel und Erde." Räuber II 2, IV 5 und in der Theaterbearbeitung IV 12. Fiesko I 7. Don Karlos V 11. Daß dieser Ausruf, wie Düntzer zu den Räubern II 2 bemerkt, „aus Shakespeares Lear I 2 stamme," ist eine seltsame Behauptung; er selbst führt auch Bibelstellen an z. B. Psalm 50, 4 „Er ruft Himmel und Erde." Aber es bedarf wohl überhaupt keiner Ableitung der so allgemein geläufigen Wendung.

II 4.

„Ja, blaues Donnermaul."

Die Zusammensetzung mit Donner steht, wie die mit Blitz im Sinne eines Fluches: ein „Donnerskerl," ein „Blitzkerl" für verfluchter, verwünschter Kerl. Also eigentlich: den der Donner, der Blitz treffen soll. (Die Worte mit Blitz haben

oft harmlosere Bedeutung und dienen nicht selten als bewundernde Bezeichnung: „Das Blitzmädel,“ wie man in diesem Sinne auch „verwünscht,“ „verwettert“ und dergl. sagt). Miller nennt also seine Frau ein verfluchtes Maul wegen ihrer Schwatzhaftigkeit. Da „blau“ das gewöhnliche Beiwort des Blitzes ist, so ist es hier, etwas auffallend, auf die begleitende Erscheinung des Donners übertragen. Das Wort gehört also eigentlich nicht zu Maul, sondern zu Donner.

II 5.

„Daß diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln.“

d. h. schwindelnd zu ihm hinaufsehen. Der überladene Ausdruck erinnert an die Sprache Karl Moors, während der Dichter sonst in unserm Stücke bereits maßvoller geworden ist.

„Der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung.“

Daß der Ausdruck etwas „überspannt“ sei, könnte man Düntzer (S. 191) allenfalls zugeben, nicht aber, daß er „unklar“ sei; wenn der Kritiker freilich meint, Ferdinand wolle weiter nichts damit sagen, als daß sie unzertrennlich verbunden seien, so wird er dem Sinne des Dichters keineswegs gerecht; es liegt ein viel bestimmterer Gedanke darin. Ferdinand hat sich soeben die Gewalt des Präsidenten, die Macht und auch das Recht des Vaters vergegenwärtigt: „Er kann es weit damit treiben,“ hat er gesagt, „weit! Doch aufs Äußerste treibt es nur die Liebe!“ Wenn er nun unmittelbar darauf nach einem feierlichen Schwur der Treue die obigen Worte spricht, so ist offenbar, daß er unter dem „Faden zwischen sich und der Schöpfung“ die Bande der Natur versteht d. h. das Gefühl der Pietät gegen den Vater: wenn er uns trennen will, so ist das Band zwischen Sohn und Vater zerschnitten, das sonst durch die ganze Schöpfung für heilig gilt. Mit anderen Worten, es steigt schon hier in ihm der Gedanke auf, als

äußerstes Mittel dasjenige zu versuchen, was er am Schluß des Aktes als ein „teuflisches Mittel" bezeichnet, zu dem er nur greife, nachdem alle menschlichen fehlgeschlagen: der Residenz zu erzählen, wie man Präsident wird. Darum ist er vorher „in tiefen Gedanken auf und abgegangen," darum „beben ihm jetzt die Lippen," wie Luise sagt, und „sein Auge rollt fürchterlich," ganz wie er II 7, ehe er das entscheidende Wort an den Vater richtet, ebenfalls „fürchterlich zum Himmel blickt." Weil er diese bestimmte Beziehung verkennt, glaubt Düntzer, das Beben der Lippen u. s. w. solle die „Gewalt bezeichnen, mit der der Entschluß sich durcharbeite," was er selbst mit Recht „sonderbar" findet. Nicht die gewaltsame Art und Weise der Entschlußfassung ruft bei Ferdinand die furchtbare Erschütterung hervor, sondern der schreckliche Inhalt des Entschlusses selbst. Es ist hiernach nicht zu verwundern, wenn Düntzer die Stelle „sehr unnatürlich" und den Schluß der Szene „matt" findet. Das Gegenteil ist der Fall. — Hiernach kann ich auch Eckardt nicht recht geben, wenn er S. 150 von der „pythischen Zweideutigkeit" unseres Satzes spricht, obwohl er mit der Meinung, daß die „Katastrophe dadurch im voraus verkündet" werde, der Wahrheit näher kommt.

II 6.

„Überflüssige Sorgfalt! Ich will sie anstreichen."

Jemand anstreichen wird vom Bestreichen Ohnmächtiger mit erfrischenden Mitteln, belebenden Essenzen, Wein und dergl. gebraucht, z. B. bei Goethe im sechsten Buche von Wilhelm Meisters Lehrjahren: „Ich fuhr während des Verbandes fort ihn mit Wein anzustreichen." Hier mit rohem Spott: ich will sie schon wieder lebendig machen.

„Ein Kerker, wo — — Schall und Licht wieder umkehren."

Schall und Licht dringen nicht hinunter, kehren gleichsam unverrichteter Sache wieder um, d. h. es gelangt aus der lebendigen Welt kein Ton und kein Lichtstrahl hinab.

II 7.

„Vater, Sie machen hier ein beißendes Pasquill auf die Gottheit, die sich so übel auf ihre Leute verstand und aus vollkommenen Henkersknechten schlechte Minister machte."

Gott hätte aus diesem Menschen einen ganz vorzüglichen Henkersknecht machen können, leider aber hat er aus Versehen einen Minister daraus gemacht, der nun natürlich mißlang; seine bloße Existenz ist daher ein Vorwurf, gleichsam eine Schmähschrift gegen Gott.

Ferdinand. Ehe Sie meine Gemahlin beschimpfen, durchstoße ich sie. — Präsident. Thu' es, wenn deine Klinge auch spitzig ist."

Der Auffassung Düntzers: wenn auch deine Klinge spitzig ist, nicht bloß deine Worte, steht einmal der Sinn entgegen, da Ferdinand zwar scharfe, drohende, aber nicht „spitzige" Worte gesprochen hat; entscheidend ist aber die Wortstellung. Der Gegensatz ist vielmehr: wenn dein Degen nicht bloß drohen und schöne Paraden machen, sondern auch verwunden kann (was er bezweifelt).

III 2.

„Ich habe Feuerwerks genug in meinem eigenen Hause, das meine ganze Herrlichkeit in die Luft nimmt."

Der etwas auffallende Ausdruck bedeutet, das Feuerwerk werde ihn in die Luft sprengen d. h. zu Grunde richten, etwa wie es bei Goethe (Sonett 15) vom Feuerwerker heißt: „Er geht zerschmettert mit allen seinen Künsten in die Lüfte." Auch Hamlet erklärt es III 4 für einen besonderen Spaß, „wenn mit seinem eignen Pulver der Feuerwerker auffliegt."

III 3.

„Nun gleich mit den Vorschlägen zum Vater, und dann warm zu der Tochter."

Die Vorschläge bestehen darin, daß man dem Alten sagt, seine Tochter müsse einen Brief schreiben, der sie für immer

von dem Major trenne, und daß man seinen Schwur, nichts von dem Betruge zu wissen, zur Bedingung seiner Freiheit macht. Erst wenn man sich vergewissert hatte, daß der Vater darauf einging, konnte man mit ganzer Gewalt auf die Tochter einwirken. Daß er dazu „durch die ärgsten Drohungen der gegen die Tochter anzuwendenden Gewaltmittel" bestimmt zu werden brauchte, wie Düntzer S. 197 sagt, ist nicht anzunehmen; er wird sich vielmehr wohl bald darein gefügt haben, da er einerseits die endgiltige Trennung Luisens von Ferdinand selbst für ein Glück ansah und außerdem die Aussicht, fortan aller Feindseligkeiten des Präsidenten sicher überhoben zu sein, auch auf ihn einwirken mußte. Daß er den Brief wenigstens dem ungefähren Inhalt nach kennt und die Täuschung Ferdinands für notwendig hält, geht aus dem fünften Akte hervor. Denn V 1 sagt Luise zum Vater: „Mit einem Eide gedachte er seinen Betrug zu besiegeln" u. s. w. Und V 2 können Millers dringende Worte: „Standhaft, standhaft, meine Tochter!" ebenfalls nicht anders aufgefaßt werden. Vgl. unten zu dieser Stelle.

III 4.

„Doch man verliert ja nur, was man besessen hat, und dein Herz gehört deinem Stande. — Mein Anspruch war Kirchenraub."

Die Schlußfolgerung dieser Sätze beruht auf dem Doppelsinn des Wortes g e h ö r e n. „Dein Herz gehört deinem Stande" kann bedeuten: es gebührt ihm, er hat Anspruch darauf, und: es ist thatsächlich sein eigen. Macht sie also den Schluß: man verliert nichts, was man nicht besessen hat; dein Herz aber gehört deinem Stande, also nicht mir; folglich war mein Anspruch unberechtigt, so passen genau genommen die beiden letzten Glieder nicht zu dem Obersatze; denn in dem Mittelgliede mußte g e h ö r t eigentlich nur Wiederholung des einfachen Begriffs b e s i t z e n sein, während sie es in dem Sinne von r e c h t l i c h b e s i t z e n nimmt. Sie beweist daher nicht, daß sie ihn nicht besessen hat, sondern, daß sie ihn nicht besitzen d u r f t e. Bestehen bleibt also, daß sie ihn thatsächlich v e r l i e r t, was der

erste Satz leugnen zu wollen schien. Solche (unbewußte) Sophistik ist bezeichnend für ihre schmerzliche Stimmung, für die Stärke, mit der sie die Pflicht der Entsagung fühlt.

III 6.

„Armer Mensch! Du treibst ein trauriges Handwerk."

Schiller hatte ganz ähnliche Worte später im Don Karlos IV 13 dem Prinzen gegen Lerma in den Mund gelegt: „Du treibst ein fürchterliches Handwerk, Mensch;" doch wurden sie in der Ausgabe von 1801 wieder gestrichen.

Mit dem Ausdruck „An den Henker ihres Vaters," den Wurm wiederholt in diesem Auftritt braucht, will er nicht eine bestimmte Person bezeichnen; denn den Hofmarschall könnte er nicht so nennen, und an den Präsidenten, auf den es am besten passen würde, ist der Brief nicht gerichtet. Vielmehr kommt es ihm nur darauf an auszudrücken, daß der Adressat unter denen ist, die über Millers Schicksal zu entscheiden haben. Es steht also die endliche Nennung der Aufschrift: „An Herrn Hofmarschall von Kalb" nicht mit der früheren Angabe in Widerspruch.

„Luise. Reden Sie nicht aus, mein Herr — Sie sind auf dem Wege sich etwas Entsetzliches zu wünschen. — Wurm. Gesetzt, es wäre diese niedliche Hand — Wie so, liebe Jungfer?"

Die Ergänzung ergiebt sich von selbst: gesetzt, Ihre Hand wäre dasjenige, was ich auf dem Wege bin mir zu wünschen. Es ist nicht ein Abbrechen (Aposiopesis), sondern eine einfache grammatische Ergänzung aus dem Vorangegangenen. Ich würde die Stelle überhaupt nicht erwähnen, wenn nicht Düntzer S. 204 folgende Anmerkung dazu geschrieben hätte: „Es wäre diese liebliche*) Hand — (bereit sich mir anzuvertrauen). Er bricht den Vordersatz ab, und stellt an sie die Frage, wie sie behaupten könne, daß dies so entsetzlich wäre." Abgesehen von

*) Druckfehler für „niedliche."

der Willkürlichkeit solcher Ergänzung und der Unwahrscheinlichkeit einer abgebrochenen Rede in diesem Zusammenhange, so ist auch der von Düntzer gewonnene Gedanke geradezu sinnwidrig. Denn wenn Wurm den Fall setzt, daß sie bereit ist ihm ihre Hand anzuvertrauen, also ihn gern und willig zum Manne nimmt, dann ist allerdings nichts Entsetzliches vorhanden, sondern alles im schönsten Frieden. Das lohnte in der That keine Frage. Wie verkehrt wäre also dann ihre furchtbar drohende Antwort: „Weil ich dich in der Brautnacht erdrosselte" u. s. w. Dieselbe ist unter der Annahme, daß sie „bereit wäre sich ihm anzuvertrauen," ohne Sinn.

IV 3.

„Wie er dasteht, dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpfe! Als wenn ihn ein Tübinger Buchhändler dem Allmächtigen nachgedruckt hätte!"

Der Spott geht auf einen gewissenlosen Buchhändler, welcher ein anderswo verlegtes Werk unrechtmäßigerweise nachdruckt und es dabei der wohlfeileren Herstellung wegen durch schlechtes Papier, liederlichen Druck u. dgl. verhunzt, sowie hier das reine gottähnliche Bild des Menschen in einem verhunzten Exemplar, einem „gesudelten Konterfei" erscheint. Boxberger führt folgende Stelle aus dem Deutschen Museum von 1780, I, S. 98 an: „In Tübingen hat sich eine neue Rotte zusammengethan, die beiden Buchdrucker Schramm und Frank, die nun ungescheut und noch mehr als ungeahndet durch schändlichen Nachdruck ihren Nebenmenschen den Bissen aus dem Munde stehlen."

IV 7.

„Lady. Ich glaube, du fürchtest mich. — Luise. Nein, Milady. Ich verachte das Urteil der Menge."

Luisens Worte bedeuten: die große Menge giebt Ihnen viel Böses schuld, so daß einem einfachen bürgerlichen Mädchen wohl vor Ihnen bangen könnte. Aber ich bin selbständig und

mutig genug, mich über dies Vorurteil zu erheben. Luise könnte ja wohl von der Lady dasselbe gehört haben, was diese nachher von sich selbst sagt: „Ich bin mächtig, Unglückliche — fürchterlich — so wahr Gott lebt! Du bist verloren.“ Unrecht hat Eckardt, wenn er S. 167 sagt, dieser ganze Gedanke (Verachtung des Urteils der Menge) liege „kaum im Ideenkreise des sittsamen Bürgermädchens.“ Gerade ein einfaches, aber für alles Hohe empfängliches Gemüt, noch dazu genährt mit den idealen Anschauungen hoher dichterischer Werke, wird solchen Gedanken sehr leicht erfassen. Düntzer, der Eckardt zustimmt, mißversteht die Stelle, wenn er S. 86 behauptet, diesen Worten zufolge „rechne also Luise die Lady zur Menge.“

„Fühlt sich doch das Insekt in einem Tropfen Wassers so selig, als wär' es ein Himmelreich, bis man ihm von einem Weltmeer erzählt“ u. s. w.

Daß Schiller hier von einem Insekt spricht, wo er ein Infusionstierchen meint, hat ihm schon Moritz in der Berlinischen Zeitung vom 6. Sept. 1784*) aufgestochen: „Herr Schiller muß wohl ganz eigene Insekten kennen“ u. s. w. Der Doktor der Medizin wird soviel von der Naturkunde wohl auch gewußt haben, aber das Wort Infusionstierchen oder Aufgußtierchen schien ihm wohl mit Recht der Poesie zu widerstreben.

„Lady. Wisse das, Elende! Seligkeit zerstören ist auch Seligkeit.
Luise. Eine Seligkeit, um die man Sie schon gebracht hat, Milady.“

Die letzten Worte können wohl nur bedeuten: Sie können sich die Seligkeit, mein Glück zu zerstören, nicht mehr verschaffen, denn es ist schon zerstört, nämlich durch Wurms und des Präsidenten Kabale. Dann aber stimmen sie nicht dazu, daß Luise gleich nachher auf die Forderung der Lady, dem Geliebten zu entsagen, „voll Befremdung“ zurücktritt und fragt: „Spottet sie einer Verzweifelnden oder sollte sie an der barbarischen That

*) Braun I, S. 79.

im Ernst keinen Anteil gehabt haben?" Denn diese Worte setzen doch voraus, daß sie die Lady für mitschuldig gehalten hat, während die oben angeführte Stelle offenbar von der umgekehrten Annahme ausgeht. Ich sehe keine Vermittelung. Denn daß die Worte, wie Düntzer S. 96 aufstellt, bedeuten sollten, „so zu handeln sei ihrem Herzen unmöglich," scheint mir undenkbar; er selbst findet es nur „sonderbar genug."

V 1.

„Wenn deine strafbaren Augen ihre sterbliche Puppe suchen."

Durch die sterbliche Puppe, ebenso wie gleich nachher durch den „zerbrechlichen Gott deines Gehirns" wird Ferdinand bezeichnet, der schwache Sterbliche, den sich ihr Gehirn zum Abgott machte, anstatt an den allmächtigen Schöpfer zu denken. — Die gleich darauf folgenden Worte des alten Miller „Jetzt weiß ich nichts mehr" sagt ebenso wirkungsvoll zum Abschluß einer dringenden Vorstellung Isabella in der Braut von Messina.

„Kind! Kind, das ich den Tag meines Lebens nicht wert war!"

Für das steht in allen älteren Ausgaben bis 1802 gegen den Sinn daß, und so auch noch im „Theater," in Körners Ausgabe und den meisten späteren; nur wenige Ausgaben seit 1802 haben das. Goedeke druckt die alte Lesart ab, bemerkt aber, „daß stehe hier für das, wie es in den Drucken und Handschriften jener Zeit häufig vorkomme." Es ist aber unter diesen Umständen nicht zu billigen, daß er die für die heutigen Leser unverständliche Schreibung beibehalten hat. Merkwürdigerweise giebt das Wörterverzeichnis im V. Bande der Goedeke'schen Ausgabe unter „werth" die Stelle mit das. — Unberechtigt ist Joachim Meyers Konjektur „deß." Dieser korrekte Genetiv würde in Millers Munde höchst geziert klingen, und Schiller verbindet, wie bekannt, wert sein oft genug mit dem Accusativ, z. B. in unserm Stück I 7 „Der Dienst ist den Gegendienst wert" (Vgl. dagegen im Faust: „Ein Dienst ist wohl

des andern wert“). Diesen Gebrauch bezeichnet Goedeke als schwäbisch, ebenso Düntzer und andere; mit Unrecht, denn er ist ganz allgemein üblich, nicht bloß in dem Sinne von kosten oder gleichen Wert haben: dies Ding ist einen Thaler wert, „Mein Leben acht' ich keine Nadel wert“ (Hamlet), „Ein Wahn, der mich beglückt, ist eine Wahrheit wert, die mich zu Boden drückt“ (Wieland); sondern auch, neben dem Genetiv, in dem Sinne von würdig sein oder verdienen. So steht bei Goethe, die Mitschuldigen III 9: „Er ist die Frau nicht wert,“ und im Nathan III 7 sagt Saladin: „Ich bin ihn (den Argwohn) wert.“

„Lustig! Lustig! Auch der Vater betrogen! Alles betrogen!“

Die Worte lassen sich schwer mit der Situation in Übereinstimmung bringen. Denn Millers vorangehende Warnung: „Standhaft! Standhaft, meine Tochter! Nur noch das einzige Ja, und alles ist überwunden,“ zeigt ja gerade, daß der Vater mit der Tochter im Einvernehmen ist. Hätte Luise ihn betrogen d. h. also, aus Ferdinands Sinne gesprochen, heimlich vor ihm ein Verhältnis mit dem Hofmarschall unterhalten, so mußte Miller entweder gar nichts von dem Briefe wissen und erstaunt danach fragen, oder, falls er doch zuletzt etwas davon erfahren hatte, ihr jetzt Vorwürfe machen. Wenn er sie statt dessen beschwört, um Gotteswillen ja zu sagen, so kann Ferdinand eigentlich daraus nur entnehmen, daß es mit dem Briefe irgendwie eine abgekartete Geschichte ist, d. h. er mußte der Entdeckung der Wahrheit näher kommen; will man aber auch bei seiner fürchterlichen Erregung und Verblendung diesen Grad des Scharfblicks nicht von ihm erwarten, so tritt doch jedenfalls das volle Einverständnis zwischen Vater und Tochter zu Tage. Düntzers Auffassung, „Millers Zuspruch, nur standhaft zu sein, bestätige Ferdinand in dem Glauben, daß der Vater nichts von dem Briefe wisse,“ kann ich nach der Lage der Dinge nicht für zutreffend halten. Sein Gedanke ist wohl, Ferdinand sage sich, der Brief sei von so schändlicher Gesinnung, daß der Vater, wenn er ihn kannte, unmöglich so zu sprechen vermöchte; folg-

lich müsse Luise den Alten hintergangen, etwa ihm von einem Briefe unschuldigeren Inhalts gesprochen haben. Aber selbst wenn man dies alles zwischen den Zeilen lesen will, so bleibt für Ferdinand unbegreiflich der beschwörende Ton des Vaters und sein Zusatz, dann sei „alles überwunden.“

V 4.

„Die letzte, einzige, unüberschwengliche Hoffnung.“

Unüberschwenglich, was nicht überschwungen, übertroffen werden kann, daher unermeßlich groß. Ebenso steht das Wort auch in der Semele: „Unüberschwenglich ist das Weh.“ Eigentlich sollte es wohl unüberschwinglich heißen, und in dieser Form steht es wiederholentlich bei Lessing z. B. im Vademecum „unüberschwingliche Schönheiten.“ Heut sagt man gewöhnlich ohne die verneinende Vorsilbe überschwenglich d. h. was im Überschwang, Überfluß vorhanden ist; so z. B. in der Jungfrau von Orleans, Prolog 3: „Ein unbegreiflich, überschwenglich Glück.“

V 8.

„Auf dieses Gesicht ist mit Verzerrungen dein Name geschrieben.“

Die Worte geben von Luisens Anblick im Tode ein Bild, welches der Schilderung in der vorigen Szene widerspricht: „Wie reizend und schön auch im Leichnam! Der gerührte Würger ging schonend über diese freundlichen Wangen hin. Diese Sanftmut war keine Larve, sie hat auch dem Tode standgehalten.“ Es wäre ohne Zweifel schöner, wenn in unserer Szene die obigen, durchaus entbehrlichen Worte fehlten.

Zum Schluß stelle ich hier noch eine Anzahl von Wendungen zusammen, in denen ein Anklang an Lessing zu erkennen ist, nicht solche Beziehungen auf seine Schriften, wie die oben S. 188 besprochenen, die in Luisens Munde von charakteristischer Bedeutung sind, und bei denen der gebildete Leser an Lessing,

an Goethe denken soll; sondern Anklänge an seine Gedanken und seinen Ausdruck oder Nachbildungen seiner Stilweise, die uns zeigen, wie sehr sich Schiller in Lessings Dramen, namentlich in Emilia Galotti vertiefte. Auf verschiedene dieser Stellen ist schon von anderen Erklärern hingewiesen worden, sowohl von Düntzer als auch besonders von Boxberger in der bei Spemann erschienenen Schillerausgabe (Deutsche National-Litteratur von Kürschner, Band 121).

1) I 2. Als Wurm hört, daß Luise in der Messe sei, sagt er: „Das freut mich. Ich werd' eine fromme, christliche Frau an ihr haben." — Vgl. Emilia II 7, wo Appiani, als er dasselbe von Emilia hört, ausruft: „So recht, meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben." Auf diese Ähnlichkeit in dem ersten Auftreten der beiden Heldinnen weist auch Erich Schmidt, Lessing II, S. 223 hin.

2) II 1. „Belogene Lügner!" — Vgl. Nathan III 7: „Betrogene Betrüger."

3) II 2. „Was sag' ich ihm? Wie empfang ich ihn?" — Vgl. Sara II 2: „Wie soll ich ihn empfangen, was soll ich sagen?"

4) II 3. „Ferdinand. Zu viel! zu viel! das ist wider die Abrede, Lady. Sie sollten sich von Anklagen reinigen und machen mich zu einem Verbrecher." — Vgl. Emilia IV 7: „Odoardo. Tot? tot? Ha Frau, das ist wider die Abrede. Sie wollten mich um den Verstand bringen, und Sie brechen mir das Herz."

5) II 3. „Lady. Nimmermehr werd' ich das Herz eines Mannes haben, der mir seine Hand nur gezwungen gab. Ferdinand. Gezwungen, Lady? gezwungen gab? und also doch gab?" — Solche Wiederholungen der Worte des Mitunterredners im Fragetone finden sich bei Lessing sehr häufig.*)

---

*) Vgl. Otto Brahms Aufsatz „Zu Julius von Tarent" im Archiv für Litteraturgeschichte, Band X, S. 209 ff., welcher in bezug auf zahlreiche Nachahmungen bei Leisewitz diese Eigentümlichkeit des Lessing'schen Stils

Ich setze mehrere Beispiele dieser ihm besonders eigenen dramatischen Sprechweise her, wenn auch die Schillerschen Worte keinem derselben in jeder Beziehung gleich sind. Emilia I 4: „Prinz. Also, Conti, rechnen Sie doch wirklich Emilia Galotti mit zu den vorzüglichsten Schönheiten unserer Stadt? Conti. Also? mit? mit zu den vorzüglichsten? und den vorzüglichsten unsrer Stadt?" II 10: „Marinelli. Aber doch, dächt' ich, der Befehl des Herrn — Appiani. Der Befehl des Herrn? des Herrn? Ein Herr, den man sich selber wählt, ist unser Herr so eigentlich nicht." IV 7: „Orsina. Der Bräutigam ist tot; und die Braut, Ihre Tochter, schlimmer als tot. Odoardo. Schlimmer? schlimmer als tot? aber doch zugleich auch tot?" Nathan II 5: „Tempelherr. Ihr wißt, wie Tempelherren denken sollten. Nathan. Nur Tempelherren? sollten bloß? und bloß, weil es die Ordensregeln so gebieten?"

6) II 6. „Frau. Hilf, Herr und Heiland! Jetzt bricht auch der Alte los!" — Vgl. Emilia IV 6: „Marinelli. Nun vollends! der Alte!"

7) III 2. „Hofmarschall. Mein Verstand steht still. Präsident. Das könnte noch hingehen." — Vgl. Emilia IV 7: „Odoardo. Sie wollten mich um den Verstand bringen, und Sie brechen mir das Herz. Orsina. Das beiher! Nur weiter."

8) III 4. „Luise. Man verliert ja nur, was man besessen hat." — Vgl. Nathan V 7: „Was man nicht zu verlieren fürchtet, hat man zu besitzen nie geglaubt."

9) IV 3. „Ferdinand. Wie er dasteht, der Schmerzenssohn!" — Vgl. Emilia IV 3: „Orsina. Wie er dasteht, der Herr Marchese!"

10) IV 6. „Lady. Gut! Recht gut, daß ich in Wallung kam! Ich bin, wie ich wünschte." — Vgl. Emilia II 11: Appiani. Ha, das hat gut gethan. Mein Blut ist in Wallung gekommen. Ich fühle mich anders und besser."

---

eingehend erörtert. — Ähnliche Anklänge in Goethes Clavigo zeigt Daniel Jacoby im Goethe-Jahrbuch V, S. 325.

11) IV 7. „Lady. Nur näher — Nur ganz nah — Gutes Kind, ich glaube du fürchtest mich?“ — Vgl. Nathan III 5: Saladin. Tritt näher, Jude! — Näher! Nur ganz her! Nur ohne Furcht.“

12) V 7. „Luise. Ich habe Seelenstärke so gut wie eine.“ — Vgl. Emilia V 7: Emilia. Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut als eine.“

In keinem andern Schillerschen Stücke zeigt sich so deutlich Lessings Einfluß. Der Umstand, daß Schiller einen bürgerlichen Stoff ergriff, führte ihn natürlicherweise zu einem besonders eingehenden Studium der Emilia Galotti. Daß er Lessing auch schon früher gekannt hat, ist ganz selbstverständlich, aber Anklänge, wie die hier angeführten, finden sich in den Räubern und im Fiesko nur vereinzelt; was man dafür beibringen kann, ist ziemlich unbedeutend und zum teil zweifelhaft. So führt Boxberger zu den Worten aus Hektors Abschied „Und wir sehn uns wieder in Elysium“ Lessings Philotas an: „Im Elysium sehen wir uns wieder;“ zu Spiegelbergs Vers „Geh' ich vorbei am Rabensteine, so blinz' ich nur das rechte Auge zu“ die Worte des Michel Stich in den „Juden“: „Zu was sind sie (die Galgen) auch nütze? Zu nichts, als aufs höchste, daß unser einer, wenn er vorbei geht, die Augen zublinzt;“ zu den Worten des Mohren im Fiesko III 4 „Der Mohr hat seine Arbeit gethan, der Mohr kann gehen“ Emilia Galotti III 1: „Prinz. Nun wissen Sie, was Sie wissen wollen; — und können gehn! Marinelli. Und können gehn! — Ja, ja, das ist das Ende vom Liede;“ endlich zu Fiesko V 4 „Fort! indes unsere deutschen Knochen Scharten in ihre Klingen schlagen“ Philotas 5: „Wozu hat man die Knochen anders, als daß sich die feindlichen Eisen darauf schartig hauen sollen?“ Eine bewußte oder unbewußte Anlehnung kann man indes immer nur dann behaupten, wenn der Ausdruck wirklich im Einzelnen deutlich anklingt. Eine bloße Ähnlichkeit des Gedankens genügt dazu nicht, und es mögen unter den vorher angeführten Stellen vielleicht schon einige sein, die nicht für jeden

überzeugend sind. Auch kann natürlich der Fall vorliegen, daß eine gemeinsame Quelle vorhanden ist; so glaube ich schwerlich, daß Schiller die Wendung vom Zublinzen der Augen beim Galgen aus Lessing hat; dieselbe klingt vielmehr wie ein üblicher Gaunerwitz, den beide Dichter aufgenommen haben.*)

Die drei Jugenddramen Schillers, die wir uns im Vorstehenden nach ihrem Inhalt und künstlerischen Bau vergegenwärtigt haben, stehen als ein höchst merkwürdiges, ja erstaunliches Denkmal der geistigen und dichterischen Kraft ihres Urhebers da. Goethes Erstlingswerk, welches bei allem Sturm und Drang weit mehr Reife zeigt und den unvergleichlichen Zauber eingeborner, maßvoller Schönheit fast nirgends vermissen läßt, war doch an Schwung der Handlung und Tiefe der Leidenschaft mit diesen feuersprühenden Werken nicht zu vergleichen; und wie langsam rang sich Lessings dramatische Kraft aus seinen Jugendwerken durch Miß Sara Sampson zu der Höhe und Gewalt der Tragik empor, die wir in der Emilia bewundern. Hier dagegen tritt uns der geborene Dramatiker von anfang an entgegen. Das zeigt jedes der drei besprochenen Stücke fast in

*) Noch vorsichtiger muß man mit der Ableitung der Charakterzeichnung eines Dichters aus dem andern sein. Etwas zu weit hierin geht nach meinem Urteil Erich Schmidt, Lessing II, S. 223. Es ist ja unverkennbar, daß auf die ganze Erfindung von Kabale und Liebe Lessings Trauerspiel eingewirkt hat, und ebenso daß etwa im Fiesko die Bertha-Episode auf Emilia, oder eigentlich auf Emilias Vorbild Virginia zurückgeht. Dagegen ermangelt es zu sehr der greifbaren Beweisfähigkeit, wenn z. B. die Charaktere des alten Miller und seiner Frau auf Odoardo und Klaudia zurückgeführt werden, oder der Mohr im Fiesko ein „Rival“ (wenn auch ein „ausgezeichneter“) des Angelo in der Emilia genannt wird; diese ganz knapp gezeichnete Nebenfigur, die manchem Leser der Emilia kaum deutlich gegenwärtig sein mag, kann man wirklich nicht mit der lebensprühenden Gestalt Schillers vergleichen. Selbst Posa, „der kein Fürstendiener sein kann,“ soll nach Erich Schmidt eine entfernte Verwandtschaft mit Appiani nicht verleugnen.

jeder Szene. Die Räuber werden durch die riesenhafte Kühnheit ihres Entwurfs, zumal als Erstlingsstück, immer den Vorrang in der Phantasie des Lesers behaupten; Fiesko, der in dieser Hinsicht nicht dagegen aufkommen kann, besticht durch die leichte und sichere Beherrschung eines schwer zu bewältigenden historischen Stoffes und einen gewissen Glanz der ganzen Handlung, während uns Kabale und Liebe einen eng begrenzten Schauplatz und eine einfache Handlung unter einer geringen Anzahl von Personen vorführt. Aber während wir uns in den Räubern von der Wirklichkeit allzu weit entrückt fühlen in ein phantastisches Reich, und die Welt Fieskos trotz ihrer historischen Bestimmtheit etwas Fremdartiges behält, so fühlen wir in dem dritten Stücke von anfang an den festen Boden der Wirklichkeit und sehen uns in bekannte deutsche Verhältnisse versetzt. Hiermit hängt auch der unverkennbare und bedeutende Fortschritt des Dichters in der Charakterzeichnung zusammen, welche in dem dritten Drama außerordentlich an Naturwahrheit und lebendiger Anschaulichkeit gewonnen hat; Fiesko steht auch hier in der Mitte. An kleineren und größeren Bedenken in der ursächlichen Verknüpfung der Begebenheiten, an mancherlei Anstößen nnd Unwahrscheinlichkeiten in der Darstellung und Charakterzeichnung, wie sie im Obigen besprochen worden sind, fehlt es in keinem der drei Stücke; dagegen die einheitliche Abrundung des Ganzen, der rasche, hinreißende Schritt der dramatischen Handlung und die unwiderstehliche Gewalt der tragischen Wirkung sind in allen dreien bewunderungswert. Mit andern Worten: die Mängel sind die natürlichen Begleiter jugendlicher Unerfahrenheit und Unreife; dagegen mit unfehlbar sicherem Wurfe trifft der Dichter alles das, „was das Genie," wie Lessing sagt, „ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert."

4. Don Karlos.

---

1. Gang der Handlung. Don Karlos ist das längste aller Schillerschen Stücke,*) und die Handlung ist dem Umfange entsprechend außerordentlich mannigfaltig und verwickelt, so daß sie mehr als in manchem andern Drama einer genauen Darlegung bedarf.

Der Beginn des ersten Aktes zeigt uns den Prinzen Karlos von der Leidenschaft für seines Vaters Gemahlin völlig erfüllt und durch das Bewußtsein dieser Liebe, die er als zugleich hoffnungslos und verbrecherisch erkennt, und dennoch zu bezwingen außer stande ist, gänzlich niedergedrückt und der Kraft jedes sittlichen männlichen Entschlusses beraubt. Die Eingangsszene, die zugleich den Pater Domingo als einen lauernden Feind des Prinzen ahnen läßt, giebt nur unbestimmt die Andeutung, daß ein furchtbares Geheimnis auf Karlos' Seele liegt, welches er vornehmlich seinem Vater geheim halten muß. „Be-

---

*) Wielands bekannte Bemerkung, der erste Akt habe mehr Verse als die längste Tragödie des Sophokles, trifft zwar nicht zu; denn in der Thalia hatte der erste Akt 1347 Verse, und wenn man wirklich dazu die später zur Ausfüllung der dortigen Lücken hinzugefügten etwa 250 Verse rechnet, so erreichen wir immer noch nicht die 1779 des Ödipus auf Kolonos. Dagegen ist es richtig vom zweiten Akte, der in der Thalia 1830 Verse umfaßt, und zählt man dazu die dort dem 3. Akte zugehörigen, später aber zum 2. Akte gezogenen Szenen im Karthäuserkloster (370 Verse nach der ersten Fassung), so steigt die Zahl auf 2200 (jetzt 1458).

weinenswerter Philipp," ruft er aus, als er sich allein sieht, „wie dein Sohn beweinenswert!"

„Dein unglücksel'ger Argwohn übereilt
Die fürchterlichste der Entdeckungen,
Und rasen wirst du, wenn du sie gemacht."

Vollen Aufschluß giebt uns die folgende Szene, in welcher der Marquis Posa auftritt. Dieser kommt mit hohen politischen Plänen für die Rettung Flanderns. Er weiß, daß der König im Begriff steht, den Herzog von Alba, „des Fanatismus rauhen Henkersknecht" als Statthalter nach Brüssel zu senden, und daß „die letzte Hoffnung dieser edlen Lande" darauf beruht, daß Karlos dies Amt für sich vom Könige erbitte. Nun aber macht er die schmerzliche Entdeckung, daß Karlos' Herz „vergessen hat für Menschlichkeit zu schlagen," daß die hohen Ideale von Freiheit und Menschenglück durch eine sinnverwirrende Leidenschaft in ihm verdrängt sind. Der Prinz öffnet ihm sein Herz:

„Ich liebe meine Mutter." — „Weltgebräuche,
Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze
Verdammen diese Leidenschaft. Mein Anspruch
Stößt fürchterlich auf meines Vaters Rechte.
Ich fühl's und dennoch lieb' ich. Dieser Weg
Führt nur zum Wahnsinn oder Blutgerüste.
Ich liebe ohne Hoffnung — lasterhaft —
Mit Todesangst und mit Gefahr des Lebens.
Das seh' ich ja, und dennoch lieb' ich."

Der Marquis hört die leidenschaftlichen Ergüsse seines Freundes an und erbietet sich endlich, ihm eine geheime Zusammenkunft mit der Mutter zu verschaffen, da Briefe, die er von der Regentin-Mutter aus Frankreich an die Königin zu überbringen hat, ihm Zutritt zu dieser verschaffen. Seine Absicht dabei ist, durch die Königin, die er als edel und hochgesinnt kennt, das Gemüt des Prinzen zu beruhigen und für ein höheres Ziel des Strebens zugänglich zu machen. Insofern ist die nun folgende große Szene zwischen Karlos und der Königin der Zielpunkt des ersten Aktes: anfangs zwar drückt der Prinz seine Leidenschaft in den heftigsten Worten aus, ja als er sich

überzeugt hat, daß auch die Königin eine Empfindung für ihn hegt, flammt einen Augenblick in ihm die unsinnige Vorstellung auf, es könne noch eine Hoffnung für diese Liebe geben, er spricht es aus,

„Daß Karlos nicht gesonnen ist zu müssen,
Wo er zu wollen hat; daß Karlos nicht
Gesonnen ist, der Unglückseligste
In diesem Reich zu bleiben, wenn es ihm
Nichts als den Umsturz der Gesetze kostet,
Der Glücklichste zu sein."

Aber indem Elisabeth ihm mit wenigen Strichen und mit furchtbarem Ernst den sittlichen Abgrund enthüllt, an dem er steht, wird er rasch und schmerzlich zu der Erkenntnis gebracht: „Ja, es ist aus, jetzt ist es aus." Für ewig ist sie ihm verloren, er kann den Gedanken nicht fassen, und „seine Nerven fangen an zu reißen." Aber hier zeigt sich die Königin in der ganzen Hoheit und Reinheit ihrer Seele. Mit milden aber mächtigen Worten ruft sie ihn zum Kampf gegen die eigene Leidenschaft auf; sie lehrt ihn, daß es nie zu spät sein könne, ein Mann zu sein, und schließt mit jenen hinreißenden Worten, die ebensosehr die Tiefe ihres Empfindens wie die Klarheit ihres Verstandes zeigen:

„Die Liebe ist Ihr großes Amt. Bis jetzt
Verirrte sie zur Mutter. Bringen Sie,
O bringen Sie sie Ihren künft'gen Reichen,
Und fühlen Sie statt Dolchen des Gewissens
Die Wollust, Gott zu sein. Elisabeth
War Ihre erste Liebe; Ihre zweite
Sei Spanien. Wie gerne, guter Karl,
Will ich der besseren Geliebten weichen."

Da wirft sich Karlos „von Empfindung überwältigt" zu ihren Füßen und schwört, wenn auch nicht ewiges Vergessen, so doch ewiges Verstummen seiner Wünsche. Der Zweck der Unterredung ist erreicht. Karlos hat, wenn auch zunächst nur in einer raschen, edlen Aufwallung, den Vorsatz gefaßt, seine Leidenschaft zu überwinden; die Briefe aus den Niederlanden, die

sie ihm noch giebt, weisen ihn auf dasselbe Ziel, wie es vorher Posa gethan.

Dies ist also das wichtige Ergebnis des ersten Aktes: „Ich bin entschlossen, Flandern sei gerettet! Sie will es, das ist mir genug!“ Wir sehen, wenn es Karlos gelingt, das Statthalteramt zu erlangen, um das er gleich morgen den König bitten will, so ist auch die Gefahr beseitigt: er wird dann ohne Zweifel in der großen, umfassenden politischen Thätigkeit Kraft finden, seine Leidenschaft völlig und dauernd zu überwinden. Aber ebenso klar ist es auch, daß, wenn er in Madrid bleiben muß, die Gefahr mit erneuter Kraft über ihm schwebt; die kleinste Veranlassung kann dann genügen, den kaum unterdrückten, noch fortglimmenden Funken aufs neue zur Flamme aufzublasen, und ein Zusammenstoß mit Philipp ist dann unvermeidlich. Es wird also alles darauf ankommen, wie die morgende Unterredung ausfällt: dieser aber müssen wir bereits mit Besorgnis entgegensehen, denn der Dichter hat uns inzwischen auch schon den König selbst vorgeführt, und seine Persönlichkeit muß uns gezeigt haben, daß eine Verständigung zwischen ihm und dem Sohne äußerst schwierig ist. Nicht daß Schiller ihn völlig schwarz gezeichnet hätte, nein, er hat ihm auch edlere Regungen verliehen und menschliche Züge gegeben. Aber daß diese beiden Naturen sich nicht verstehen können, ist klar: der König ist gleichsam von einer unnahbaren, undurchdringlichen Mauer von Majestät eingeschlossen; nur Alba und Domingo besitzen sein Ohr; von den ersten Worten an, die er spricht, tritt Argwohn gegen die Gattin, Mißtrauen und feindliche Gesinnung gegen den Infanten scharf hervor. Karlos selbst hat es ausgesprochen, daß es „zwei unverträglichere Gegenteile“ im ganzen Umkreis der Natur nicht geben könne, als ihn und den König, und wenn er auch nach seinem heldenhaften Entschlusse sich so gehoben fühlt, daß er voll froher Hoffnung sich stark genug glaubt, um Arm in Arm mit seinem Freunde nicht nur Philipp, sondern sein ganzes Jahrhundert in die Schranken zu fordern, so klingen uns doch jene Worte, welche einen „unglücksvollen Augenblick ahnen“

lassen, noch zu stark im Ohre, als daß wir auf das Gelingen seines Planes vertrauen könnten. Vielmehr entläßt uns der Schluß des ersten Aktes, auch hierin dramatisch höchst wirkungsvoll, in banger und gespanntester Erwartung.

Der zweite Akt giebt dieser bösen Ahnung recht. Die Unterredung findet statt; es ist ein unvergleichlich wichtiger Augenblick. An der Entschließung des Königs hängt jetzt, ohne daß er es weiß, das Schicksal des Sohnes, der Gattin und somit sein eigenes. Karlos versucht alles, denn er weiß, daß es sich dabei für ihn um Sein und Nichtsein handelt, daß er fort muß, weil der „Himmel von Madrid schwer auf ihm liegt wie das Bewußtsein eines Mords.“ Aber alles vergeblich. Einmal zwar gelingt es ihm, eine Seite anzuschlagen, die bei dem König wiederklingt: „Mir graut vor dem Gedanken, einsam und allein, auf einem Thron allein zu sein.“ Hier ist der König ergriffen und gesteht: „Ich bin allein.“ Aber gleich darauf siegt wieder sein finsterer Argwohn, der Sohn stürzt verzweiflungsvoll fort, sein Versuch ist völlig gescheitert, und Herzog Alba wird zum Statthalter der Niederlande ernannt.

Was wird nun Karlos thun? Seine im ersten Akte durch Elisabeths Seelengröße so schwer errungene Selbstüberwindung steht jetzt offenbar auf dem Spiele, sobald nur irgend ein Anstoß erfolgt: sein heldenhafter Entschluß zu entsagen ist unnütz gewesen; er ist zurückgewiesen und sieht das Nichts vor sich und hinter sich. Da blitzt ihn plötzlich noch einmal die Hoffnung von der Seite an, wo er sie kaum so mühsam zurückgedrängt hat. Er empfängt durch den Pagen einen Brief, den er für eine Aufforderung der Königin hält. Wir müssen uns die ganze Hilflosigkeit des Jünglings vorstellen, die volle, ratlose Verzweiflungsnacht in seiner Seele, mit der er eben ausrief: „Umringt mich, gute Geister!“ um zu begreifen, daß er der Königin, die ihm gestern wie eine Heilige entgegentrat, dies billet doux zutrauen kann. Er folgt also und findet die Prinzessin Eboli. Auch hier hat übrigens der Dichter sehr sorgfältig gearbeitet: der aufmerksame Zuschauer, der natürlich an die Königin gar

nicht denken kann, ist sogar in der Lage, die wirkliche Briefstellerin zu ahnen; denn im ersten Akte hat die Prinzessin im Gespräch mit der Königin durch eine unvorsichtige Äußerung ziemlich deutlich ihr Gefühl für Karlos verraten. Er selbst aber ist so verblendet und hält die unverhohlene Liebeserklärung der Prinzessin so sehr für bloß menschliches Mitgefühl, daß er eben auf dem Punkte steht, ihr sein Geheimnis, seine Liebe zu Elisabeth, zu entdecken, als eine zufällige Wendung ihrer Worte ihm plötzlich die Schuppen von den Augen fallen läßt. Er eilt davon, sie bleibt verzweiflungsvoll zurück, um so mehr, als er eine wichtige Entdeckung mit sich nimmt, einen Brief des Königs, den sie ihm in der Meinung, von ihm angebetet zu sein, gegeben hat, und in welchem sich Philipp der Prinzessin mit unsittlichen Anträgen nähert. Jetzt glaubt sich Karlos dem Könige gegenüber im Rechte, und seine Hoffnung schlägt mächtig empor: „Die Königin ist frei, vor Menschenaugen wie vor des Himmels Augen frei!“ so ruft er triumfierend und glühend vor Leidenschaft seinem Freunde Posa zu. Aber der Marquis, der versprochen hat, „ein schreckenloser Hüter seiner Tugend“ zu sein, und nicht müde wird, seinen Genius bei seinem großen Namen zu rufen, vernichtet mit wenigen Worten diesen „neuen Fiebertraum“ einer Hoffnung, er zeigt ihm scharf und grell das Verwerfliche und Unwürdige solcher Gesinnung, die sich selbst die Sünde für erlaubt hält, weil der Gegner sündigt. Er zerreißt den Brief, auf den Karlos seine wilde Hoffnung gründete, und da er zu seinem Schmerze erfährt, daß Karlos' Wunsch, nach Flandern zu gehen, gescheitert ist, so steigt sofort ein neuer Plan in ihm auf, zu demselben Zwecke, die selbstsüchtige entkräftende Leidenschaft des Prinzen durch große, menschenbeglückende, heldenhafte Entschlüsse zu ersticken, ein Plan, den er selbst einen „kühnen, wilden, glücklichen Gedanken seiner Phantasie“ nennt; es ist, wie wir später erfahren, nichts Geringeres, als daß Karl gegen Philipps Willen nach Flandern gehen, dem Herzog Alba zuvorkommen, und den König, die Waffen in der Hand, unterstützt durch das ganze Volk der Niederländer, zwingen

soll, ihn zum Statthalter der Provinzen zu ernennen. Aber auch diesen Plan, will Posa, soll der Prinz aus dem Munde der Königin erfahren; ihr will er ihn zuerst mitteilen.

So trennen sich die Freunde bei den Karthäusern, ohne eine Ahnung davon zu haben, welches Gewitter gegen sie im Anzug ist, ja sich teilweise schon entladen hat. Denn Karlos hat die Prinzessin Eboli tödlich beleidigt, und sie ist scharfsinnig genug, sein Geheimnis zu entdecken; es fällt auch ihr wie Schuppen von den Augen: Karlos liebt die Königin. Liebt er sie aber, traut er ihr sogar „die rasende Entschließung" zu, ihn in ihr Kabinett zu bestellen, so muß er Beweise von Erwiederung haben: also die Königin liebt, diese Heilige ist entlarvt. Wir sehen, durch einen ganz ähnlichen Gedankengang, wie Karlos zu seiner Hoffnung, kommt die Prinzessin dazu, dem Könige jetzt eine zusagende Antwort auf seine heimlichen Anträge zu geben. Bei Domingo, der schon bisher der Zwischenträger zwischen ihr und dem Könige war, findet sie guten Boden für ihre große Neuigkeit: so eben sind sich Domingo und Alba in dem Gedanken begegnet, die Eifersucht des Königs auf Karlos zu erregen. Beide hassen und fürchten ihn, weil sie wissen, daß, sobald er einst den Thron besteigt, es mit ihrer Herrschaft, mit Glaubensfanatismus und Inquisition in Spanien für immer aus ist; beide sind fest überzeugt, daß ein geheimes Einverständnis zwischen Karl und der Königin vorhanden ist, aber noch mangelte ihnen einerseits der Beweis und zweitens die geeignete Person, um den furchtbaren Verdacht dem Könige ins Ohr zu blasen; denn sie beide sind „erklärte Feinde des Prinzen" und können deshalb nicht unverdächtige Zeugen gegen ihn sein. Da tritt die Prinzessin zu ihnen, und das Komplott ist fertig. Sie übernimmt es, Briefschaften aus der Schatulle der Königin zu entwenden, um womöglich auch schriftliche Beweise zu haben, und verspricht, dem Könige den Verdacht gegen Sohn und Gattin beizubringen.

Der dritte Akt zeigt uns bereits die Wirkung dieses Komplotts. Die aus der Schatulle der Königin entwendeten Briefe

des Prinzen sind zwar eigentlich ohne Beweiskraft für ein strafbares Verhältnis zwischen beiden, da Karlos dieselben damals, als Elisabeth ihm zur Braut bestimmt war „mit Bewilligung von beiden Kronen“ geschrieben hatte. Trotzdem sind sie vollauf geeignet, den König mit quälender Eifersucht zu erfüllen. Nimmt man dazu die giftigen Einflüsterungen der Eboli, so ist der fürchterliche Eindruck auf sein Gemüt begreiflich: er ist so außer sich, daß er dem Grafen Lerma gegenüber völlig besinnungslos spricht. Es wirft ihn nieder und macht ihn tief innerlich unglücklich, daß er von seiner Gemahlin hintergangen sein soll. Er will aber unter allen Umständen die Wahrheit wissen, möge sie lauten, wie sie wolle. Alba und Domingo, seine beständigen Ratgeber, drängen sich an ihn und lassen neue Verdachtsgründe in seine Seele gleiten: Alba teilt ihm mit, daß damals (im ersten Akte), als er in Aranjuez die Königin allein antraf, in der That Karlos unmittelbar vorher bei ihr gewesen sei, Domingo geht noch weiter und wagt es, einen Verdacht an der echten Geburt seines Kindes auszusprechen. Der König ist aufs furchtbarste erregt und steht für den Zuschauer den beiden herzlosen Männern gegenüber mitleidswürdig da; aber er zeigt sich doch auch zugleich als der Menschenkenner, als der er so oft gerühmt wird. Er durchschaut beide, wenigstens zum teil; es macht ihn stutzig, daß sie „in dieser beispiellosen Harmonie jetzt in derselben Meinung sich begegnen, und doch nicht einverstanden sein“ wollen; auch das Unsichere aller ihrer Vermutungen macht ihn irre:

> „Ihr fürchtet nur, ihr gebt mir schwankende
> Vermutungen, am Absturz einer Hölle
> Laßt ihr mich stehen und entflieht.“

Sein Vertrauen zu ihnen ist gänzlich erschüttert und kann auch durch Albas kühne Antwort: „Ich will es“ nicht wiederhergestellt werden. Er fühlt es ihnen an, daß ihre Absicht nicht bloß dahin geht, ihm die Wahrheit zu hinterbringen, sondern daß sie bei ihrem Eifer noch ein anderes persönliches Motiv haben, die Todfeindschaft gegen Karlos.

Er entläßt endlich beide. Und nun steigt in ihm, wie er unbefriedigt und tief unglücklich dasteht und sich „auf eines Pulses Dauer nur“ Allwissenheit wünscht, das tiefe Bedürfnis nach einem Menschen auf, der Wahrheit für ihn haben könnte. Der Zug ist von höchster und ergreifender psychologischer Wahrheit. Er hat bisher nur immer seine Kreaturen vor sich gehabt, vergeblich sucht er ein menschliches Herz: „Ich schlage an diesen Felsen und will Wasser, Wasser für meinen heißen Fieberdurst — er giebt mir glühend Gold.“ Darum bittet er jetzt die Vorsicht, die ihm „viel gegeben“, um „den seltnen Mann mit reinem, offnem Herzen, mit hellem Geist und unbefangnen Augen.“ Der Zufall führt ihm den Marquis Posa zu, und es kam nun dramatisch darauf an, diese Szene so zu entwickeln, daß Posa das uneingeschränkte Vertrauen des Königs davontrage. Dem Marquis selbst liegt natürlich der Gedanke ganz fern, daß er dem Könige irgend wie gemütlich näher treten könne, wohl aber erfaßt er alsbald die unvergleichliche Bedeutung des Augenblicks, da der König, wie Herzog Alba sagt, „in seiner Hand“ ist. Er macht daher den Versuch „eine Feuerflocke Wahrheit“ in die Seele des Königs zu werfen und läßt die Gedanken, die unausgesetzt seine ganze Seele erfüllen, auch hier zum Ausdruck kommen. Und gerade hierdurch wird der oben bezeichnete dramatische Zweck aufs vollkommenste erreicht. Wir müssen uns nur die Stimmung des Königs vergegenwärtigen, um dies zu verstehen: er dürstet nach Wahrheit und Natur, ihn „lüstet nach einem Menschen,“ nachdem er seine Höflinge, „diese Alba“ durchschaut hat. Und nun tritt ihm hier zum erstenmale in seinem Leben wirklich die unverfälschte Stimme der Natur entgegen, eine echte, tiefe, den ganzen Menschen erfüllende Überzeugung, die ohne selbstische Berechnung, ohne Rücksicht auf die möglichen Folgen, voll und stark und bei allem Feuer doch ehrerbietig und bescheiden ausgesprochen wird. Es ist begreiflich, daß er diesen ungewohnten Tönen lauscht und durch alle himmelweite Verschiedenheit der Weltanschauung hindurch den lebendigen Pulsschlag eines ihm ebenbürtigen, wirk-

lichen Menschen empfindet. „Ich habe solch einen Menschen nie gesehen," gesteht er verwundert und „in seinen Anblick verloren." Er fühlt ein ihm ganz ungewohntes, volles und rückhaltloses Vertrauen zu dieser Persönlichkeit in sein Herz einziehen, und erst als dies errungen ist, kann er ihm begreiflicherweise auch die persönliche Frage vorlegen, um derentwillen er einen „Menschen" haben wollte. Wir sehen dabei von neuem, daß der König trotz alles Mißtrauens doch nicht an das der Königin schuldgegebene Verbrechen glauben kann, daß vielmehr noch ein Gefühl für den Wert seiner Gattin in ihm lebt: „Haßt nicht der Priester meinen Sohn und sie? Und weiß ich nicht, daß Alba Rache brütet? Mein Weib ist mehr wert als sie alle!" Er giebt dem Marquis den Auftrag, sich an seinen Sohn zu drängen, ihn und die Königin zu erforschen, und überträgt ihm eine Vollmacht, sie jederzeit geheim sprechen zu dürfen. Daß „der Ritter künftig ungemeldet vorgelassen" werden soll, ist ein in die Augen fallendes Zeichen seines unbedingten Vertrauens zu dem ungewöhnlichen Manne.

Wir kommen zum vierten Akte. Wie wird der Marquis auf der plötzlich so wesentlich veränderten Grundlage weiter bauen? Zunächst finden wir ihn bei der Königin; er teilt ihr, wie schon im zweiten Akte in Aussicht gestellt war, seinen Plan mit, daß Karlos wider den Befehl des Königs nach den Niederlanden gehen solle, wo ihn die Flamänder mit offnen Armen empfangen und die gute Sache durch einen Königssohn stark werden würde; so werde ihm der König die Regierung dieser Provinzen, die er ihm in Madrid verweigerte, in Brüssel bewilligen. Elisabeth, die sehr wohl empfindet, daß Karlos hier nicht bleiben kann, geht auf diesen verwegenen Gedanken lebhaft ein und behält sich vor, ihn in mündlichem Gespräch dem Prinzen zu eröffnen.

Hält der Marquis so an dem vor seinem Verhältnis zum Könige entworfenen Plane fest, so versucht er jetzt außerdem, in unmittelbarer Weise den Prinzen und die Königin gegen die Anschuldigungen der feindlichen Partei zu verteidigen. In

dieser Absicht nimmt er Karlos seine Brieftasche ab: er will die irgend verdachterregenden Papiere herausnehmen und das übrige dem Könige zeigen; dies ist eine Gegenmine gegen den Schatullendiebstahl der Prinzessin Eboli. Hier soll sich der König durch den Augenschein überzeugen, daß Karlos keine Briefe von der Königin erhalten hat, er soll trotz jener Briefe des Prinzen an die Königin, die ja alle vor ihre Vermählung mit Philipp fallen und also ihre Untreue nie beweisen können, wieder an die Unschuld seiner Gattin und seines Sohnes glauben lernen. Hat er dadurch erreicht, daß Philipp zu seinen nächsten Familienmitgliedern wieder Vertrauen faßt, so kann er hoffen, ihn alsdann auch überhaupt von den Menschen besser und milder denken zu lehren; und ist dies gelungen, so wird vielleicht der König, der ja den freien Gedanken des Marquis schon einmal nicht ohne Bewegung gelauscht hat, auch das Unternehmen seines Sohnes in Brüssel in anderem Lichte ansehen und schließlich den Mann segnen, der ihm Sohn und Gattin in Liebe erhalten und ihm eine schöne Provinz, die sonst unter blutiger Henkershand hingesunken wäre oder sich losgerissen hätte, ohne Blutvergießen blühend und zufrieden erhalten hat. Dies mögen ungefähr die Gedanken sein, die in seinem Kopfe leben. Danach verfährt er; und zunächst geht alles gut, sein Ansehn beim Könige steigt noch. Denn die Königin hat sich jetzt voll Unwillen über den Diebstahl an ihren Gemahl gewendet; wir sehen, wie in diesem, sobald der Einfluß des Marquis gerade nicht wirkt, immer wieder der alte Argwohn aufsteigt. Die Königin versucht nun ihrerseits, die offene Sprache der Natur und eines guten Gewissens auf ihn wirken zu lassen, und er steht einen Augenblick beschämt vor ihr, als sie entdeckt, daß dieser Diebstahl sein Befehl gewesen. Freilich erhebt sich zum Schluß der ergreifenden Szene sein Mißtrauen aufs neue so furchtbar, daß er das Äußerste in Aussicht stellt, daß die Königin zu Boden fällt und halb bewußtlos nach Hause gebracht werden muß. Aber der König ist durch den Auftritt offenbar tief erschüttert; Alba und Domingo, die alles in Bewegung gesetzt

haben, um ihn ganz in ihre Hand zu bekommen, müssen sich sagen lassen, daß sie „die Teufel“ sind, „die mir genug gesagt zum Rasen mich zu bringen, zu meiner Überzeugung nichts!“ „War das,“ fügt er hinzu, „die Sprache eines schuldigen Gewissens?“ In diesem Augenblicke, wo Philipp wieder hilflos dasteht, erscheint abermals Posa; und jetzt fällt es offenbar wie eine Zentnerlast von des Königs Brust, als er nach Durchsicht der Brieftasche des Infanten wieder an die Unschuld der Königin glauben kann. Furchtbar fühlt er sich jetzt umgarnt, als er den Liebesbrief der Eboli an Karlos sieht, deren Hand er sofort erkennt: also sie, die ihm Liebe geheuchelt, die ihm den Verdacht zuerst gleißnerisch eingeblasen, sie liebäugelt hier selbst mit dem Prinzen, den sie freventlicher Liebe zur Königin zeiht. „Ich sehe mich in fürchterlichen Händen,“ gesteht er dem Marquis: „Dies Weib erbrach der Königin Schatulle, — ich bin durch ein verruchtes Bubenstück betrogen.“ Posa, der noch sicherer gehen will, läßt sich, da ihm genaueste Überwachung des Prinzen befohlen wird, einen Verhaftsbefehl gegen diesen ausstellen, um gegebenen Falles sich stets seiner Person bemächtigen zu können.

So ist der kühne und geschickte Streich des Marquis aufs vollkommenste geglückt, sein Einfluß ist jetzt offenbar auf der Höhe: er ist allmächtiger Minister, er „führt des Königs Siegel, und seine Alba sind nicht mehr.“ Vielleicht hätte es ihm wirklich gelingen können, sein Ziel zu erreichen, er ist nahe daran und der König auf dem besten Wege, menschlicheren Anschauungen Raum zu geben. Aber der Marquis hat eines außer Acht gelassen: er hat seinem Freunde weder sein Verhältnis zum Könige, noch die Absicht, weshalb er ihm die Brieftasche abforderte, eröffnet, ohne zu bedenken, daß selbst bei dem festesten Vertrauen dies den Prinzen notwendig befremden und ängstigen muß. Schon einmal ist Karlos durch den ehrlichen Grafen Lerma gewarnt worden, jetzt kommt von derselben Seite eine zweite, schlimmere Verdächtigung. Lerma hat die Brieftasche in des Königs Hand gesehen und seine Worte gehört, er sei dem

Marquis vielen Dank dafür schuldig. Jetzt kann Karlos nicht mehr zweifeln: der Freund hat ihn verraten, hat ihn fallen lassen; natürlich aus den höchsten und reinsten Motiven, wie sein edles Herz sich glauben macht. Der König, so reimt er sich das Ganze zusammen, hat dem Marquis sein Vertrauen geschenkt; um es sich zu erhalten und durch ihn der großen Sache der Freiheit eine unvergleichliche Förderung zu leisten, hat er den Prinzen und die Königin aufgeopfert. Furchtbar ist seine Verzweiflung, daß Posa nicht wenigstens die Königin geschont hat; sie noch rasch zu warnen, ehe es zu spät ist, sie zu retten, ist sein einziger Gedanke. Aber nirgends sieht er eine Möglichkeit, zu ihr zu gelangen, als ihn plötzlich wie ein Blitz der Gedanke an die Prinzessin Eboli durchzuckt; sie soll ihn zur Königin führen. Er findet sie, und eben will er sein Geheimnis ihr preisgeben, schon hat er ihr die Bitte ausgesprochen, ihn zur Mutter zu führen, als Posa ins Zimmer stürzt. Er sieht, daß alles verraten, sein Plan durchkreuzt ist. Damit der Prinz nicht weiter spreche, macht er schnell jenen Verhaftsbefehl geltend, und Karlos wird abgeführt. Aber was wird dadurch erreicht? Höchstens ein kurzer Aufschub. Seine Vorstellung ist, daß jetzt, da die Eboli das Geheimnis weiß, der Verdacht des Königs sich aufs neue, und nun um so schrecklicher erheben muß. Es gilt also ein rasches Mittel zu finden, den Verdacht des Königs abzulenken, daß Karlos wenigstens Zeit gewinne zu fliehen. Als das einzige Mittel erscheint ihm, daß er auf sich selbst den Schein der Schuld lenke. Da er weiß, daß alle Briefe nach Flandern dem König ausgeliefert werden, schreibt er an Oranien einen Brief, worin er sich selbst schuld giebt, er habe die Königin geliebt, aber den Verdacht glücklich auf Karlos zu wälzen gewußt. Er erwartet also, daß der König ihn sofort gefangen nehmen und hinrichten werde, und ehe sich Philipp von dem Schrecken über diesen Verrat erholen kann, soll Karlos bereits in Sicherheit sein. Schnell trifft er alle Anstalten, daß der Prinz noch diese Nacht Madrid verlassen kann. Alles dies teilt er der Königin mit, welche, da er selbst nicht sicher sei, ob

er Karlos noch einmal in Ruhe sprechen könne, diesem seine letzten Aufträge, sein „Vermächtnis“ überliefern solle. Zu diesem Zwecke soll der Prinz noch vor seiner Flucht in der Nacht eine geheime Unterredung mit der Königin haben, wozu ebenfalls die Veranstaltung getroffen wird.

Im Vorzimmer des Königs erfahren wir alsdann die Wirkung von Posas Brief. Philipp hat den Marquis wirklich geliebt, wie einen Sohn, es ist begreiflich, daß dieser Betrug, da er den Brief an Oranien natürlich für wahr hält, sein Herz im Innersten treffen muß. Der Dichter führt ihn uns nicht selbst vor, aber die Erschütterung seines Gemütes läßt er uns mächtig empfinden. „Der König hat geweint“ berichtet bebend und erstaunt Graf Lerma. Aber rasch erhebt er sich wieder in der ganzen Furchtbarkeit seiner despotischen Natur und beschließt den Tod des Marquis ohne Urteil und Gericht. Mit Recht kann Alba dem Domingo triumfierend und mit funkelnden Augen zurufen: „Lassen Sie in allen Kirchen ein Tedeum tönen, der Sieg ist unser!“

Rasch geht nun im fünften Akte die Handlung zu Ende. Karlos ist, als Posa ihn aufklärt, tief erschüttert und von grenzenloser Bewunderung für seinen Freund erfüllt. Noch einmal fliegt es ihm durch den Sinn, daß eine so unerhörte Selbstaufopferung sogar das Eis um seines Vaters Brust schmelzen müsse: „Nein, nein, er wird, er kann nicht widerstehn, so vieler Erhabenheit nicht widerstehen!“ Aber es ist zu spät, der Schuß geschieht, und Posa sinkt tot nieder. Der König, der den Sohn auf der Leiche des Freundes findet, erfährt nun erst den wahren Zusammenhang der Handlungsweise des Marquis: daß des Prinzen Gefangennahme „seiner Freundschaft wohl durchdachtes Werk,“ der Brief an Oranien „die erste Lüge seines Lebens“ war. Philipp gerät zunächst völlig außer Fassung, er spricht halb irre Worte und sinkt ohnmächtig in Albas und Lermas Arme. Auch nachher, wie wir ihn im Vorzimmer wieder treffen, kann er es nicht überwinden, daß im Grabe einer wohnt, der ihm Achtung vorenthalten: „Gieb diesen Toten mir heraus,

ich muß ihn wieder haben.“ „Ein freier Mann stand auf in diesem ganzen Jahrhundert; er verachtet mich und stirbt.“ Er empfindet die Handlungsweise des Toten als Undank:

> „Ich hab' ihn lieb gehabt, sehr lieb. Er war
> Mir teuer, wie ein Sohn.“ — „Er
> War meine erste Liebe. Ganz Europa
> Verfluche mich, Europa mag mir fluchen,
> Von diesem hab' ich Dank verdient.“

Aber auch jetzt steigt die volle Entschlossenheit seiner harten Natur wieder rasch in ihm auf. Er weiß, daß es Posas Absicht war, in Karlos einen Vertreter seiner freien Weltanschauung zu erhalten und dereinst auf dem mächtigsten Throne zu wissen. Diese Hoffnung muß vernichtet werden. „Die Welt,“ sagt er

> „Ist noch auf einen Abend mein. Ich will
> Ihn nützen diesen Abend, daß nach mir
> Kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern
> Auf dieser Brandstatt ernten soll.“

Jetzt ist er auch entschlossen, den Prinzen dem Tode zu weihen. Freilich kostet es noch eine Demütigung dem Inquisitor-Kardinal gegenüber, aber er ist zu allem entschlossen. Sein letztes Bedenken:

> „Willst du mir einen neuen Glauben gründen,
> Der eines Kindes blut'gen Mord verteidigt?“

wird durch die Antwort des Kardinals erstickt:

> „Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen
> Starb an dem Holze Gottes Sohn.“

eine Antwort, die in diesem Zusammenhange eine abscheuliche, echt jesuitische Lästerung ist. Er macht sich mit dem Kardinal auf, um den Sohn der Inquisition zu übergeben, der in der Mönchsgestalt des verstorbenen Kaisers in das Zimmer der Königin gedrungen ist.

So sehen wir denn in der letzten Szene Karlos und die Königin noch einmal vereinigt und werden unwillkürlich an jene Zusammenkunft im ersten Akte erinnert, eine Vergleichung, die in wirksamster Weise uns gleichsam den Erfolg des ganzen

Stückes vorführt. Was damals die Königin von Karlos forderte, ist jetzt erreicht; er ist ein anderer und reiferer geworden; jetzt hat er seine Liebe wirklich überwunden und kann es aussprechen: „Endlich seh' ich ein, es giebt ein höher, wünschenswerter Gut, als dich besitzen." Diese Wandlung ist durch den Tod des Marquis bewirkt worden, er ist durch das erhabene Beispiel seines Freundes „frühzeitig zum Manne gereift" und hat „die große Meinung seines Todes" begriffen. „Einen Leichenstein," ruft er aus, „will ich ihm setzen, wie noch keinem Könige geworden — über seiner Asche blühe ein Paradies." Elisabeth fühlt mit Bewunderung, wie der Jüngling, der noch vor kurzem im Garten von Aranjuez so ganz schwach und kraftlos vor ihr stand, plötzlich zu männlichem Charakter emporgewachsen ist und gesteht:

„Ich darf mich nicht
Empor zu dieser Männergröße wagen,
Doch fassen und bewundern kann ich sie."

Aber alle seine Entwürfe, alle idealen Bilder, die jetzt in ihm leben und ihn in dieser letzten Szene zu dem machen, wozu Posa ihn haben wollte, müssen vernichtet zusammensinken: indem er nach der Maske greift, steht der König zwischen ihnen, begleitet vom Großinquisitor und seinen Granden. Lautlos sinkt Elisabeth nieder, Philipp hat das Seinige gethan, es bleibt nichts übrig, als daß die Inquisition das Ihre thut.

2. Einheit der Handlung. Ich beginne auch hier mit einer Berechnung der Zeit, welche an einer Stelle zu einem überraschenden Ergebnis führt.

Der erste Akt spielt augenscheinlich an einem Tage. Anfänglich sagt Domingo: „Der König ist gesonnen vor Abend in Madrid noch einzutreffen," und zum Schluß (I 8) heißt es, soeben habe der Monarch Aranjuez verlassen. Der zweite Akt beginnt am folgenden Tage. Denn I 7 hatte Karlos gesagt: „Gleich morgen verlang' ich Audienz bei meinem Vater," und mit dieser Audienz fängt der Akt an. Die folgenden Szenen

zwischen Karlos und dem Pagen, Herzog Alba, die Eboli-Szenen, dann auch die Verabredung zwischen Alba, Domingo und der Prinzessin spielen alle noch an demselben Tage, wie ausdrücklich durch Albas Worte II 10 belegt wird: „Prinz Karlos hatte heut Gehör beim König" und: „Prinz Karlos und ich begegnen diesen Mittag uns im Vorgemach der Königin." Dagegen Auftritt 14 und 15, Karlos und Posa im Karthäuserkloster, spielen später. Posa sagt: „Die Sonne ging zweimal auf und zweimal unter, seit das Schicksal meines Karlos sich entschieden." Es liegt also zwischen II 13 und II 14 der Abend des 2. Tages und der ganze 3. Tag, so daß diese letzten Szenen am 4. Tage spielen. Damit stimmt auch, daß Karlos erzählt: „Vorgestern bringt ein Page der Königin mir diesen Brief."*) Der dritte Akt beginnt frühmorgens; Philipp, halbangekleidet in seinem Schlafzimmer: „Nun bin ich wach und Tag soll sein." Der ganze Aufzug spielt an dem gleichen Tage, und zwar am Vormittag desselben, denn der König giebt III 7 Herzog Alba den Auftrag, ihm den Marquis „nach der Messe" zuzuführen, und mit dem großen Gespräch zwischen König und Marquis schließt der Akt. Es fragt sich, ob dieser Tag unmittelbar auf den des vorangehenden Aktes folgt. Diese Frage ist bestimmt zu bejahen; denn V 3 sagt Posa zu Karlos: „Den Tag nachher, als wir zum letztenmal bei den Karthäusern uns gesehen, ließ mich der König zu sich fordern."**) Auch stimmt damit alles übrige: vom Abend des 2. Tages, wo das Komplott zwischen Alba, Domingo und Eboli zustande kam, bis zur Nacht vom 4. auf den 5. Tag ist Zeit genug, um den Diebstahl der Schatulle und die Zusammenkunft des Königs mit der Prinzessin anzusetzen. Sie hatte II 12 gesagt: „In einigen Tagen werd'

*) Es fällt auf, daß gerade diese etwas längere Zeitlücke innerhalb eines Aktes liegt. Wirklich fing in der ersten Veröffentlichung des Stückes in der Thalia mit den Szenen im Kloster der dritte Akt an.

**) Es ist also nicht richtig, wenn Düntzer S. 141 bemerkt, ob zwischen dem zweiten und dritten Akt noch einige Tage zu denken seien, habe der Dichter „absichtlich im Dunkel" gelassen.

ich krank, man trennt mich von der Königin" u. s. w. Dieser Plan kann am 4. ausgeführt worden sein und der König sie in der Nacht zum 5. besucht haben. Wir treffen ihn also im Anfang des dritten Aktes unmittelbar nachher, was zu seiner Stimmung durchaus paßt. Ein kleiner Widerspruch liegt in Posas Worten zum Könige: „Es sind zwei Tage, Sire, daß ich ins Königreich zurückgekehrt." Es sind, wenn man auch die halben Tage nicht mitzählt und seine Ankunft in Aranjuez mit seiner Rückkehr ins Königreich gleichsetzt, immerhin bestimmt drei Tage.*)

Wenn wir nun einmal von hinten an rechnen, so leuchtet ein, daß von IV 13 an (zweite Szene in der Gallerie zwischen Karlos und Lerma) bis zum Ende des Stückes eine Unterbrechung der Zeit überhaupt nicht mehr stattfindet. Denn Karlos stürzt sofort zur Eboli, wo er verhaftet wird; Posa sagt zu ihm: „Erwarten Sie mich, Prinz, in einer Stunde." Dies findet V 1 statt, und von da spielt das Stück, wie sich von selbst ergiebt, den Abend und bis in die Mitternacht, wo es im Schlafgemache der Königin endet. Die Frage ist jetzt nur über die Zeit der Szenen IV 1 bis IV 12. Nun sagt Lerma in der zweiten Warnungsszene: „Prinz, eine Warnung gab ich Ihnen heute, die Sie verachtet haben." Es ist demnach auch die erste Szene und also der ganze vierte Akt an demselben Tage, und es bleibt endlich nur noch zu entscheiden, ob zwischen dem Ende des dritten Aktes (große Szene zwischen König und Marquis) und dem Anfang des vierten etwa ein längerer Zwischenraum liegt. Dies ist aber ebenfalls nicht der

---

*) Ich erwähne, daß in der Prosabearbeitung aus dem Jahre 1787 steht: „Sire, es sind nur erst drei Tage, daß ich im Königreiche bin." In unserm Texte wird das zwei nicht als bestimmte Zahl zu fassen sein, sondern nur als ungefähre Bezeichnung einer sehr kleinen Anzahl, wie II 3 „zwei Minuten," IV 21 „zwei kurze Abendstunden." So giebt Oktavio Piccolomini dem Isolani (II 5) „zwei Minuten" Bedenkzeit, und Thekla (IV 12) sagt, ihr habe von „zwei himmelschönen Stunden" geträumt.

Fall; denn Lerma sagt IV 4: „Auch ward heute morgen im Schlafgemache Seiner Majestät der Königin sehr rätselhaft erwähnt,“ womit natürlich nur die Szene III 2 gemeint sein kann. Hiernach spielt also das Drama vom Anfang des dritten Aktes an bis zum Schluß an einem einzigen Tage, dem 5. des Ganzen, und dies ist es, was ich oben ein überraschendes Ergebnis nannte. Denn hiernach beginnt und endet die ganze Herrlichkeit des Marquis Posa an einem und demselben Tage, er ist ein wahres Eintagsgeschöpf, das kaum entstanden wieder verschwindet. Diesen Eindruck wird wohl kein Leser von diesen Vorgängen haben, der nicht auf solche Einzelheiten der Zeitangaben besonders achtet, nicht zum Zwecke solcher Untersuchung auf dergleichen Merkzeichen fahndet. Denn in der That ist die Sache schwer vorstellbar. Erinnern wir uns nur, in welcher Weise von den verschiedensten Personen vom Einfluß des Marquis gesprochen wird? Lerma sagt IV 13: „Herzog Alba soll gefallen sein, dem Prinzen Ruy Gomez das große Siegel abgenommen und dem Marquis übergeben sein.“ „Der ganze Hof staunt ihn schon als allmächtigen Minister, als unumschränkten Günstling an.“ Herzog Alba, der der Königin den Verdacht erregen will, Posa sei bei dem Schatullendiebstahl beteiligt, drückt sich IV 14 aus: „Es ist längst kein Geheimnis mehr, wozu sich dieser Mensch gebrauchen lassen.“ Der Marquis selbst sagt zur Königin: „Der König schenkte mir sein Herz, er nannte mich seinen Sohn, ich führe seine Siegel, und seine Alba sind nicht mehr,“ und zu Karlos: „Den Erfolg weiß ganz Madrid.“ „Bald verraten mich die ungewohnten Strahlen der neuen königlichen Gunst; der Ruf dringt bis zu dir“ u. s. w. Alle solche erstaunlichen Wirkungen lassen sich nicht ohne großen Zwang und Unwahrscheinlichkeit innerhalb eines halben Tages denken, wenigstens einige Tage scheinen dazu unbedingt erforderlich, und diese Vorstellung wird auch wohl jeder unbefangene Leser haben. Ja, es ist sogar ein ganz hübscher Beweis vorhanden, daß der Dichter selbst trotz jener Angaben, die zur Annahme eines einzigen Tages zwingend nötigen, sich durch die Fülle der

Ereignisse täuschen ließ und unwillkürlich einen längeren Zeitraum annahm. Denn V 3 läßt er den Marquis zu Karlos sagen: „Den Tag nachher, als wir zum letztenmal bei den Karthäusern uns gesehen, ließ mich der König zu sich fordern.“ Richtig ist dies ja, aber schwerlich wird jemand so sprechen, der sagen will: nachdem wir uns gestern getrennt, ließ mich der König heut vormittag rufen. Auch kann der Prinz von Parma und die andern Granden IV 23 unmöglich „diesen Augenblick von Sarragossa“ eingetroffen sein, wenn sie heut früh in der Audienzszene III 7 noch in Madrid waren. Sarragossa liegt über dreißig Meilen von der Hauptstadt.

Wir kommen hiernach zur Beurteilung der Handlung selbst. Hat dieses so mannigfache Getriebe von Begebenheiten Einheit? Um diese Frage zu beantworten, muß vor allem klar sein, welches das Ziel der Handlung ist. Der Hauptheld ist, wenn anders wir der Benennung des Werkes durch den Dichter glauben dürfen, Prinz Karlos. Sein ganzes Wollen und Denken sehen wir im Beginn auf seine unglückliche Liebe gerichtet; alsdann wird diese Liebe bekämpft und scheint bezwungen, sie erhält aber neuen Nährstoff und nimmt ihn abermals gänzlich ein, bis sie endlich in der letzten Szene wirklich überwunden ist. Trotzdem empfindet man, daß Karlos Liebe mit ihren Wirkungen doch nicht den Inhalt des Stückes erschöpft, und gerade daraus hat man Anlaß genommen, die Einheit des Dramas zu bestreiten. Denn der Marquis verfolgt offenbar ein politisches Ziel, und auch was die Gegner thun, bezieht sich keineswegs überall auf das Verhältnis des Prinzen zu seiner Mutter, sondern für den König sowohl wie für Alba und Domingo ergiebt sich Antrieb und Zielpunkt des Handelns mindestens ebensosehr aus dem politischen und religiösen Gegensatz gegen Karlos und Posa.

Also zwei Handlungen sind danach in der That vorhanden: ein Liebesdrama und ein politisches Drama. Aber hierdurch ist an sich die Einheit noch keineswegs ausgeschlossen, sofern es

nur dem Dichter gelungen ist, aus ihnen beiden ein innerlich verbundenes Ganzes zu machen. Wenn man die Frage zunächst so stellt, was es sei, das die Gedanken der beiden Freunde beherrscht und ihnen ihre bestimmte Richtung giebt, so kann die Antwort nur lauten: sie wollen beide die Verwirklichung des Ideales von einem Staate, das sie seit ihrer Jugend, seit Alkalas hoher Schule in sich tragen. Der Marquis sagt dies beinahe mit jeder Zeile, aber auch Karlos, selbst als dies Streben in ihm durch seine Leidenschaft zurückgedrängt und gleichsam latent ist, hebt hervor, daß er der Karl gewesen, der sich in süßer Trunkenheit vermessen habe, der Schöpfer eines neuen goldnen Alters in Spanien zu werden. Diesem Streben, der Herstellung eines Staates auf Grundlage von Freiheit, Recht und Menschenwürde ihr Leben zu weihen, haben sie dereinst auf die geteilte Hostie geschworen, und Posa mahnt den Freund vor seinem Tode daran: „Er mache, o sagen Sie es ihm, das Traumbild wahr, das kühne Traumbild eines neuen Staates, der Freundschaft göttliche Geburt.“ Sie wissen, daß sie hierzu in einen harten Kampf treten müssen, daß Philipp diesem Plane als Gegner, ja als Todfeind gegenübersteht; sie sind bereit diesen Kampf aufzunehmen und wollen zu dem Ende vor allem Flandern befreien, wo der Freiheit eine Zuflucht in Europa bleiben soll, bis dereinst der Funke weitergetragen werden kann. Sie wissen auch recht gut, daß für ein Ziel, bei welchem es sich um Entwickelungsfragen des Menschengeschlechts handelt, der Einzelne immer nur ein kleiner Baustein in der Hand der Vorsehung ist, daß die Vollendung vielleicht erst viel späteren Zeiten vorbehalten ist: „Er lege,“ läßt Posa dem Prinzen sagen,

„Die erste Hand an diesen rohen Stein;
Ob er vollende oder unterliege,
Ihm einerlei! Er lege Hand an. Wenn
Jahrhunderte dahingeflohen, wird
Die Vorsicht einen Fürstensohn, wie er,
Auf einem Thron, wie seiner, wiederholen
Und ihren neuen Liebling mit derselben
Begeisterung entzünden.“

Des endlichen Sieges aber sind sie sich ganz sicher. Es müssen einst sanftere Jahrhunderte Philipps Zeiten verdrängen:

„Die bringen mildre Sitten. Bürgerglück
Wird dann vereint mit Fürstengröße wandeln,
Der karge Staat mit seinen Kindern geizen,
Und die Notwendigkeit wird menschlich sein."

Dies ist das Streben, das sie beherrscht, und hierin oder nirgends liegt die Einheit der Tragödie. Sie haben demnach gegen die Mächte anzukämpfen, die solchem Streben feindlich sind. Alba und Domingo sind die geschworenen Feinde jeder freieren Regung in Staat und Glauben, darum ist der Kampf gegen sie ein wichtiger Bestandteil des Stückes. Aber weitaus der gefährlichste Gegner dieses ihres idealen Strebens, das weitaus schwerste Hemmnis darin ist die Liebe in Karlos Brust; sie macht ihn untauglich zum Verfechter von Freiheit und Recht, sie bewirkt, daß die letzte Hoffnung jener edlen Lande dahinstürzt. Darum ist der Kampf gegen diese Liebe der allerwichtigste Bestandteil des Dramas; sie ist im Beginne des Stückes die unumschränkte Beherrscherin von Karlos Seele, sie ist das Ziel seines Strebens, welches er zwar als verbrecherisch selbst verabscheut, aber doch mit der ganzen Leidenschaft seines erregten Wesens erfaßt. Hierin ist Posa sein Gegenspieler, unterstützt von der Königin: durch ihre Seelengröße gelingt es im ersten Akte, den Gegner mit Erfolg niederzuwerfen. Freilich lebt er von neuem auf, aber Posa fährt fort mit allen Mitteln auf das Gemüt des Prinzen einzuwirken, und am Schluß der Tragödie ist der Sieg über diesen gefährlichsten Gegner völlig gelungen. Posas Tod hat in vollkommenster Weise den beabsichtigten erhebenden Einfluß auf Karlos, so daß er einsieht, daß es ein höheres und wünschenswerteres Gut gebe als den Besitz der Geliebten; dies aber ist eben kein anderes Glück, als was die Königin im ersten Akte im Auge hatte, als sie sagte: „Bringen Sie Ihre Liebe Ihren künftigen Reichen, und fühlen Sie statt Dolchen des Gewissens die Wollust Gott zu sein." Darum will er jetzt eilen, „sein bedrängtes Volk zu retten von Tyrannenhand."

Dies Ziel der Verwirklichung eines freien menschlichen Staates beherrscht demnach das ganze Thun der drei verbündeten Personen, unter denen der Marquis als der Vorkämpfer erscheint. In der Mitte des Stückes glaubt dieser plötzlich einen neuen und unvergleichlich wichtigen Bundesgenossen gefunden zu haben, den König selbst. Daher sehen wir, wie auf dieser neuen Grundlage, sozusagen auf einer ganz veränderten Operationsbasis, auch seine Kampfesweise sich völlig ändert.

So geht alles, was von dieser Partei gethan und geplant wird, deutlich aus dem Streben nach dem bezeichneten Ziele hervor; und ebenso klar steht alles, was die Gegenpartei thut, damit im Zusammenhange. Zunächst Alba und Domingo. Sie hassen den Prinzen, weil sie wissen, daß, wenn er zur Macht kommt, es für immer mit ihnen aus ist; indem sie also seinen Sturz betreiben, kämpfen sie für ihr eigenes Leben und zugleich mit vollem Bewußtsein gegen die Bestrebungen freier menschlicher Entwickelung, die Karlos erfüllen. Die Liebe zwischen Karlos und Elisabeth erscheint auch auf dieser Seite im dramatischen Sinne als ein Mittel, das sich dem Hauptziele unterordnet. Warum sie dieselbe mit so andauerndem Bemühen und so heftigem Eifer aufdecken wollen, ist klar genug: war diese Leidenschaft für Karlos ein Hemmnis auf dem Wege zu seinem Ziele, so ist sie diesen beiden heimtückischen Gegnern eine erwünschte Handhabe zum Sturze des Prinzen, und dies ist selbstverständlich der alleinige Grund ihres Eifers. Möchten doch Königin und Infant in dem sträflichsten Umgange stehen, was würden denn Alba und Domingo sich darum grämen, wenn sie nicht hierdurch ihren auf politischem Boden erwachsenen tödlichen Haß befriedigen und so ihren Gegner völlig beseitigen zu können hofften? Die Prinzessin Eboli wird nur als eine Hilfstruppe herzugerufen. Auch hier also steht alles mit dem Ziele in Verbindung. Nur vom Könige habe ich noch nicht gesprochen; dieser nimmt insofern eine besondere Stellung ein, als er zwar seiner ganzen Gesinnung nach der Partei Alba-Domingo angehört, doch aber von der andern Seite als jemand betrachtet

wird, der möglicherweise noch gewonnen werden kann. Daher werden im Laufe des Stückes verschiedene Angriffe auf ihn gemacht, nicht um ihn zu beseitigen, sondern sozusagen Eroberungsversuche, um gleichsam diesen wichtigsten Platz zu gewinnen und von da aus den ganzen Kampf siegreich zu endigen; zuerst im ersten Akte seitens des Prinzen, von der Königin im vierten Akte, beides wenn auch nur mit geringem Erfolge, so doch nicht ganz ohne Wirkung; dazwischen von seiten des Marquis mit glänzendem Erfolge, so daß es eine Zeit lang scheint, als ob der Sieg wirklich errungen wäre.

Alles demnach, was in dem Drama geschieht, steht zu dem Hauptziele in deutlich erkennbarem Zusammenhang; und diese Einheit ist dadurch hergestellt worden, daß der Dichter das Verhältnis zwischen Karlos und der Königin dramatisch in den Dienst der politischen Idee gestellt hat. Ja, noch mehr: der Kampf gegen diese Liebe ist nicht bloß in dem angegebenen Sinne ein notwendiger Bestandteil des Stückes, Schiller hat vielmehr die Verknüpfung noch innerlicher und tiefer gemacht. Sein Zweck ist, uns einen Fürstensohn vorzuführen, der geeignet sein soll, jenes Ideal eines staatlichen Zustandes der Verwirklichung möglichst nahe zu führen. Diesen Charakter aber will er uns nicht als einen fertigen vorführen, etwa wie Marquis Posa von Anfang an als vollendet vor uns steht, sondern wir sollen ihn sich bilden und entwickeln sehen. Daß dies dramatisch wirksamer und überzeugender war, leuchtet sofort ein; Schiller selbst in den „Briefen über Don Karlos" bemerkt darüber (Brief 9), daß der Jüngling, dem man „diese außerordentliche Wirkung" soll zutrauen können, „zuvor Begierden bemeistert haben mußte." „Dann nur," sagt er, „wenn wir ihn glücklich mit einem innerlichen Feind haben ringen sehen, können wir ihm den Sieg über die äußerlichen Hindernisse zusagen, die sich ihm auf seiner kühnen Bahn entgegenwerfen werden." Darum habe er diesen Charakter zwar mit den edelsten Anlagen, mit Begeisterung und uneigennütziger Großmut ausgestattet, ihm helle und schöne Blicke des Geistes geliehen, aber ihm auch zu-

gleich soviel Heftigkeit und unstäte Hitze gegeben, daß man empfinden solle, wie zwar der große Mann in ihm schlummere, aber sein feuriges Blut ihm noch nicht erlaube es jetzt schon wirklich zu sein. Die Entwickelung dieses Jünglings zum Manne, davon handle das Stück. „Ein mehr vollendeter Charakter des Prinzen," fügt er schlagend richtig hinzu, „hätte mich des ganzen Stückes überhoben." Somit ist die Liebe des Prinzen nicht nur ein notwendig zu bekämpfendes Hindernis auf dem Wege zum Ziele der Handlung, sondern sie bildet zugleich eine unumgängliche Entwickelungsstufe in seinem Charakter.

Die beiden Handlungen sind also aufs engste verknüpft: als am Ende des ersten Aktes die Liebe überwunden scheint, tritt sofort das politische Ziel in volle Wirksamkeit; als die beabsichtigte Erreichung desselben in der Audienzszene scheitert, flammt auch gleich die Leidenschaft wieder empor. Dieselbe wird zwar durch Posas Worte zurückgedrängt, aber sie glimmt doch in Karlos Herzen so stark weiter, daß ein volles, begeistertes Eintreten für Flanderns Recht und Freiheit ihm unmöglich ist. Erst durch Posas Opfertod wird die Flamme endgiltig gelöscht, und nun ist das andere Ziel allein in seinem Herzen herrschend. Held des Liebesdramas ist Karlos, seine Gegenspieler Posa und die Königin; Held des politischen Dramas sind Karlos und Posa, Gegenspieler der König nebst Alba und Domingo. In der ersten Handlung führt anfangs das Gegenspiel und thut den siegreichen Schlag gegen Karlos' Liebe. Diese selbe Handlung aber ist gleichzeitig der erste wirksame Vorstoß, den Posa als Vertreter des politischen Dramas zu diesem Ziele hin macht. Dieser Vorstoß wird vom König zurückgeschlagen, welcher dadurch zugleich, ohne es zu wissen, der Leidenschaft des Prinzen aufs neue den Boden bereitet. Darum faßt jetzt der Marquis einen neuen Plan ins Auge, wiederum um beide Ziele zu erreichen, Karlos' Liebe zu bezwingen und dadurch Flanders Befreiung zu ermöglichen. Aber ehe dieser neue Plan noch reif ist, greift nun das Gegenspiel der politischen Handlung ein: Alba und Domingo benutzen das Verhältnis des Prinzen zur Königin,

um diese beiden beim Könige zu verleumden und dadurch zu stürzen. Sie vereiteln aber durch blinde Übertreibung ihren eigenen Erfolg, und als der König, um sich vor ihnen zu schützen, sich an den Marquis wendet und ihm volles Vertrauen schenkt, vereinigt Posa auf einige Zeit alle Fäden der Handlung in seiner Hand. Wie immer geht er auch jetzt darauf aus beide Ziele zu erreichen: indem er dem Könige den Verdacht gegen Sohn und Gattin benimmt, will er ihn freieren Anschauungen zugänglich machen und so der großen Sache der Freiheit erst recht wirksam dienen. Beides ist fast gelungen, als seine vorschnelle Unvorsichtigkeit und Karlos' Argwohn alles zerstört und die Katastrophe der Tragödie herbeiführt.

Wenn sich so in bezug auf das Ziel der Handlung durch die künstlerische Unterordnung der einen Handlung unter die andere klar und bestimmt eine Einheit ergab, so fragt es sich weiter, welchen Punkt wir für das tragische Ziel zu erkennen haben. Eine gewisse Schwierigkeit liegt eben darin, daß wir zwei Helden haben; ließ sich auch ein Handlungsziel als beiden gemeinsam und somit für das Ganze maßgebend nachweisen, so braucht doch nicht für beider Schicksal der tragische Wendepunkt an derselben Stelle zu liegen. In Kabale und Liebe haben wir zwar ebenfalls zwei Helden, aber das Liebespaar ist natürlicherweise untrennbar verbunden und daher ihr Schicksal notwendig das gleiche; dagegen hier war es nicht gerade ausgeschlossen, daß z. B. Posa unterginge, während Karlos gerettet würde. Fassen wir nun daraufhin zuerst das Liebesdrama ins Auge, so zeigt sich, daß hier die Bestandteile des Tragischen eigentlich gar nicht vorhanden sind: ein Jüngling strebt nach einer verbrecherischen Liebe, wird aber endlich zur Selbstüberwindung und Entsagung gebracht; hier war ein tödlicher Ausgang an sich nicht notwendig, es konnte ein Entsagungsdrama wie der Tasso werden. Die Schranke hat sich als unübersteiglich gezeigt, aber das Streben des Helden ist mit seinem Wesen nicht so unveräußerlich verknüpft, daß ein Aufgeben desselben unbe-

dingt das Zerstören seiner Persönlichkeit in sich schließen müßte; der tiefe Schmerz könnte auch in einer starken, hingebenden, erfolgreichen Lebensarbeit überwunden werden. Derjenige Punkt in dieser Handlung, welcher ein solches Ende ermöglicht, d. h. welcher die anfangs schwache Seele des Helden zu solcher Kraft sittlichen Entschlusses erhebt, ist Posas Opfertod; dieser ist also für das Liebesdrama der wichtigste Entscheidungspunkt.

Dagegen der Verlauf des politischen Dramas ist in vollem Sinne tragisch. Von einem Aufgeben dieses ihres Strebens kann weder bei Karlos nach bei Posa die Rede sein; beide würden dadurch unbedingt aufhören, sie selbst zu sein. Die Schranke ist hier die historisch gegebene Macht und Persönlichkeit des Königs; gegen dieselbe wird, wie oben ausgeführt, von allen drei Vertretern der freien Richtung angekämpft, und Posa steht auf dem Punkte den Sieg zu erringen; es gewinnt den Anschein, als könnte die Schranke schwinden und das Streben der Freunde gekrönt werden. Aber der Erfolg zeigt, daß dies ein Irrtum war, daß die Schranke noch in voller Schroffheit besteht und zum Schluß unüberwindlicher denn je ist. Es fragt sich also, an welchem Punkte des Stückes das Scheitern dieses Zieles und somit der tragische Ausgang entschieden ist. Es muß diejenige Stelle sein, durch welche der Versuch, den König zu gewinnen, der den Gipfelpunkt der politischen Handlung bildet, endgiltig vereitelt wird; es ist dies augenscheinlich wiederum Posas Opfertod, durch welchen Philipps Vertrauen in Haß und Wut umschlägt. Also dieselbe Stelle des Stückes, sehen wir, bildet für beide Handlungen den wichtigsten Wendepunkt, und gerade darin zeigt sich die ungemeine Kunst der Handlungsführung; der dramatische Bau ist in dieser Hinsicht wahrhaft bewunderungswürdig: zwei höchst verschiedenartige Handlungen, jede für sich großartig und von tief erschütternder Wirkung, sind nicht etwa äußerlich aneinandergefügt, so daß wir bald die eine bald die andere vor uns sähen, sondern sie sind so innerlich miteinander verwoben, daß überall beide unsere Phantasie und unser Empfinden beschäftigen, nur daß

eine von ihnen immer die Hauptfarbe des Bildes abgiebt. Dabei erhält das Liebesdrama durch die politische Tragödie eine höhere, über das bloß Persönliche sich erhebende Bedeutung und Würde, und dem politischen Drama wird wieder durch jenes eine Wärme und ein persönliches Interesse geliehen, ohne welches es für eine Tragödie nicht brauchbar war. Am tiefsten und innerlichsten aber ist die Verschmelzung eben an diesem wichtigsten Wendepunkte beider Dramen, da durch dasselbe Ereignis, Posas Tod, für das Liebesdrama die Erhebung zur Überwindung der Leidenschaft und zugleich für das politische Drama der Niedergang zum tödlichen Ende eintritt: die jugendliche Seele des Prinzen wird nach mannigfachem, immer wieder erneutem Aufflackern des wilden, heißen Begehrens zur Entsagung geführt; er bändigt die Leidenschaft in sich und erhält erst dadurch die Kraft, sich dem andern Ziel voll zu widmen. Daß er sich zu dieser „Männergröße" emporzurichten vermag, wird nur durch den ungeheuren Eindruck von Posas Tod erreicht; dieser Tod aber ist seinerseits gerade der tragische Wendepunkt für dasselbe politische Ziel, für das er den Prinzen befähigen soll. Mit andern Worten: Karlos kann für ein erfolgreiches Streben nach dem politischen Ziele nur reif werden durch einen Vorgang, welcher das Scheitern dieses Zieles notwendig in sich schließt. Hierdurch wird der außerordentliche Eindruck erhabener Tragik am Schluß des Stückes hervorgerufen. Wir sehen den Prinzen, der bis dahin schwankend und unreif war, plötzlich zum Manne gestählt vor uns, innerlich geläutert und gerüstet für das große Werk seines Lebens; wir empfinden, daß er jetzt wirklich der Schöpfer eines goldnen Alters werden, einen neuen Morgen über diese Reiche heraufführen könnte, und gerade in diesem Augenblicke sehen wir den Tod hinter ihm stehen, der alles dies vernichtet.

Zugleich haben wir den vollen Eindruck, daß der Untergang beider Helden aus ihrer eigenen Handlungsweise hervorgeht; denn das für beide todbringende Ereignis, Posas Opferung, folgt ebensosehr aus Karls Verhalten als aus dem des Mar-

quis. Ob es dem Dichter dabei gelungen ist, die Handlungsweise beider in allen Punkten völlig überzeugend zu begründen, ist eine andere Frage, die uns nachher beschäftigen wird; jedenfalls aber wird ihr Charakter und ihr daraus folgendes Thun als die Ursache ihres Untergangs empfunden, d. h. sie graben sich beide selbst ihr Grab. Eine eigentliche sittliche Schuld haftet bei dem verhängnisvollen Schritt, mit dem sie auf die Bahn des Todes einlenken, weder dem einen noch dem andern an, wenngleich sie keineswegs, wie Hoffmeister sonderbar meinte, „Heilige“ sind. Karlos' Liebe ist sittlich verwerflich, aber er bezwingt sie ja auch völlig und erhebt sich über diese Schwäche; Posa handelt unklug und voreilig, aber aus dem edelsten Beweggrunde. Also eine Schuld im moralischen Sinne haben sie nicht; wohl aber sind beide schuld an ihrem Schicksal, welches danach in jedem Sinne als tragisch erscheint.

Nicht minder hat es der Dichter verstanden, neben diesem furchtbaren Schicksal, welches seine Helden zermalmt, auch das Gefühl der Erhebung in uns zu erwecken, ohne welches eine wahre Tragödie nicht schließen kann. Einerseits liegt dies schon in den Vorgängen selbst, deren Zeuge wir sind, in der Erhabenheit der sittlichen Natur der beiden Helden, die sich in ihrem letzten Thun ergreifend enthüllt. Daß ein Freund für den Freund in den Tod geht, daß ein leidenschaftlicher Jüngling die verzehrenden Flammen seiner Liebe bändigt, das sind Äußerungen so erhabener sittlicher Selbständigkeit, daß sie, mit dem Feuer dramatischer Darstellung in leibhaftiger Verkörperung vorgeführt, jedes empfindungsfähige Herz hinreißen und erheben müssen. Andererseits aber kann der Gedanke, daß alle edeln Bestrebungen der beiden Freunde nun zu Grabe sinken und sich wieder die tiefe Nacht des finstern Despotismus über die Welt, die sie befreien wollten, senken wird, zwar dem Schluß einen düstern Charakter geben, wie er eben der Tragödie zukommt; er kann aber nicht die starke Überzeugung von dem Siege der guten Sache ersticken, die das ganze Stück in uns hervorgerufen hat. Zu laut und mächtig mahnend haben jene Worte des

Marquis an unser Ohr geschlagen: „Ob er vollende oder unterliege — ihm einerlei! Er lege Hand an!“ u. s. w. Etwas von jener felsenfesten Siegesgewißheit muß allerdings in das Herz des Zuhörers gedrungen sein, oder der Dichter hätte für ihn vergeblich geschrieben: Recht und Wahrheit können zwar zeitweise verdunkelt, aber niemals völlig unterdrückt werden; sie müssen endlich zum Siege kommen, wäre es auch erst wenn „Jahrhunderte dahin geflohen.“ So gewiß die Sonne morgen wiederkehrt in ihrer Klarheit, „so unausbleiblich kommt der Tag der Wahrheit.“ Diese herrliche ideale Lebensauffassung, die wohl nie einen überzeugteren und beredteren Verkündiger gefunden hat als Schiller, giebt vor allem gerade unserm Stücke von der ersten bis zur letzten Szene sein eigentümliches Gepräge, jenen unvergleichlichen Glanz, der das Ganze überstrahlt und die Gestalten seiner Helden verklärt. Wer dieser ganzen Lebensauffassung feindlich oder hämisch gegenübersteht, für den ist freilich das Stück nicht geschrieben, er wird das Beste in ihm nicht würdigen können. Aber anerkennen muß auch ein solcher die außerordentliche, geniale Kunst des Dichters in der Bewältigung und Gliederung des Stoffes.

Es ist demnach zu behaupten, daß künstlerische Einheit, so wie man diesen Begriff von einem an innerer und äußerer Handlung so überaus reichen Werke nur irgend billigerweise verlangen kann, unserm Stücke innewohnt. Wenn dem so ist, so kann auch die Bemerkung nichts weiter daran ändern, mit welcher abfällige Beurteilungen des Dramas zu beginnen pflegen, daß dasselbe anfänglich mit wesentlich anderem Plane angelegt als später vollendet sei.*) Denn es würde, wenn dies nachweis-

*) Dieser Gedanke zieht sich fast durch alle Besprechungen unseres Stückes. Hoffmeister ging in der Verkennung des künstlerischen Verhältnisses der beiden Handlungen so weit, daß er behauptete, die Liebe des Prinzen zur Königin sei „dem Drama gar nicht wesentlich und nur aus der ersten Anlage mit herübergenommen.“

bar der Fall ist, nur daraus folgen, daß der Dichter diese Umschmelzung so einsichtig und tiefgehend vollzog, daß trotzdem ein einheitliches Werk daraus hervorging. Allerdings hat sich ja die Arbeit am Karlos durch eine Reihe von Jahren hingezogen; die erste Beschäftigung Schillers mit dem Gegenstande fällt schon in den März 1783 während seines Aufenthalts in Bauerbach; im Juni 1784 nahm er sich den Stoff ernstlich vor, und es erschien sodann der größere Teil der drei ersten Akte bruchstückweise in der Rheinischen Thalia von 1785—1787. Vollendet und ungefähr in seiner jetzigen Gestalt veröffentlicht wurde es in Dresden 1787. Während dieser langen Zeit, meint man, habe sich der Plan des Dichters wesentlich geändert und namentlich sei der politische Gedanke erst nachträglich hineingebracht worden. Man beruft sich dabei vornehmlich auf Schillers eigenes Wort in einem Briefe an Dalberg vom 7. Juni 1784, wo er ausdrücklich sagt: „Karlos würde nichts weniger als ein politisches Stück, sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause sein.“ Damit scheint auch der früheste Entwurf des Stückes aus dem Jahre 1783 zu stimmen, der unter der Überschrift „Dom Karlos Prinz von Spanien. Trauerspiel“ in Schillers Originalhandschrift aufbewahrt ist (Goedeke III, S. 180); denn wenn man sich auch nach den kurzen Andeutungen desselben kein deutliches Bild von dem beabsichtigten Gange der Handlung machen kann, so fällt doch auf, daß der Marquis Posa daselbst im ganzen nur dreimal erwähnt, politische Gesichtspunkte aber überhaupt nicht hervorgehoben werden. Trotzdem möchte ich Palleske beistimmen, welcher jene Äußerung an Dalberg nicht ernst nimmt, da sie vielmehr auf den ängstlichen Charakter des Intendanten berechnet sei; und das wenigstens stand dem Dichter bereits im April 1783 fest, daß der Kampf gegen den religiösen Fanatismus ein wesentlicher Teil seines Stückes sein werde, wie aus den bekannten Worten an Reinwald vom 14. April 1783 erhellt: „Ich will es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen“ u. s. w.

Jedenfalls aber kommt in dem ersten veröffentlichten Bruchstück (Thalia 1785) bereits der politische Gedanke voll zum Ausdruck; und wenn nun trotzdem Schiller in einer Anmerkung zum Bruchstücke des zweiten Aktes von 1786 (Goedeke V, S. 151) die Bezeichnung „Familiengemälde aus einem königlichen Hause" noch einmal gebraucht, so wird man umso weniger geneigt sein, seiner Versicherung völlig unpolitischen Charakters Dalberg gegenüber ein allzugroßes Gewicht beizulegen.

Aber Schiller selbst scheint ja jenen Angriffen recht zu geben, wenn er in den Briefen über Don Karlos sagt, es könne ihm wohl begegnet sein, daß er in den ersten Akten andere Erwartungen erregt habe, als er in den letzten erfüllte; er giebt zu, er habe sich zu lange mit dem Stücke getragen (ein Drama solle die Blüte eines einzigen Sommers sein), und so sei es gekommen, daß Karlos in seiner Gunst gefallen sei und der Marquis Posa seinen Platz eingenommen habe, weil der Dichter selbst dem spanischen Prinzen in Jahren zu weit vorausgesprungen sei. Indes dies Zugeständnis hat keineswegs die Bedeutung, daß der Dichter dadurch die Einheit des Werkes preisgeben wollte; denn der Hauptzweck der Briefe ist gerade der Nachweis der vorhandenen Einheit: er ist sich vollständig darüber klar und spricht es so bestimmt wie möglich aus, daß nicht Freundschaft, nicht Liebe, sondern einzig und allein die politische Idee den Mittelpunkt des Ganzen bilde, auf den alle Handlungen des Dramas, fördernd oder hemmend, freundlich oder feindlich losstreben. Auf das überzeugendste entwickelt er im 5. Briefe die Gründe, weshalb trotz dieses Grundgedankens der Marquis in den ersten drittehalb Akten zurücktreten mußte, nämlich weil die Leidenschaft des Prinzen einerseits den Entwürfen des Marquis in Karlos' Herzen selbst die größte Gefahr bereite, andrerseits aber der König erst durch das Erwachen des eifersüchtigen Argwohns zu dem tiefempfundenen Wunsche nach einem Menschen gedrängt und somit dem Marquis seine ganze weitere Laufbahn geschaffen werde; deshalb mußte die für die Entwickelung des Ganzen so außerordentlich bedeutungsvolle Liebe

notwendig in vollster Beleuchtung vorgeführt werden, und der Marquis mit seinen Plänen zurückstehen. Übrigens kann man dem Verfasser der Briefe nicht einmal darin recht geben, daß das Interesse, welches von da an das herrschende werden sollte, bisher „nur durch Winke von fern angekündigt“ worden sei, oder daß man die „verborgenen Motive“ des Marquis, welche keine anderen seien als Flanderns Befreiung und das künftige Schicksal der Nation, „unter der Hülle seiner Freundschaft bisher bloß geahnt habe.“ Ich muß hier wieder dem Kritiker Schiller um des Dichters willen bestimmt widersprechen. Der Marquis giebt gleich in den ersten Worten, mit denen er die Bühne betritt, sein innerstes Streben zu erkennen:

„Denn jetzt steh' ich als Roderich nicht hier,
Nicht als des Knaben Karlos Spielgeselle,
Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
Umarm ich Sie — es sind die flandrischen
Provinzen, die an Ihrem Halse weinen
Und feierlich um Rettung Sie bestürmen. —
Auf Kaiser Karls glorwürd'gem Enkel ruht
Die letzte Hoffnung dieser edlen Lande.“

Karlos ruft nach dem Gespräch mit der Königin begeistert aus: „Ich bin entschlossen, Flandern sei gerettet;“ der Marquis wirft ihm bei den Karthäusern vor, daß seine frühere Begeisterung jetzt dahin sei „von einer Leidenschaft, von einem kleinen Eigennutz verschlungen.“

„Dein Herz ist ausgestorben; keine Thräne,
Dem ungeheuren Schicksal der Provinzen
Nicht einmal eine Thräne mehr!“

Diese beredten, mächtigen Worte, diese voll dahinströmenden Ergüsse eines starken, zielbewußten, politischen Strebens sind doch nicht „Winke“ oder „verborgene Motive,“ die man nur „ahnen“ muß? Und diese Stellen sind es nicht allein, auch die Gegenpartei zeigt, daß sie weiß, um was es sich handelt. Domingo spricht es voll banger Besorgnis aus, daß Prinz Karlos „den rasenden Entwurf hege Regent zu

sein und unsern heiligen Glauben zu entbehren;“ er weiß, daß Karlos mit der Königin eins ist und daß „in beider Brust das Gift der Neuerer schleicht.“ „Der kühne Riesengeist,“ sagt er, „wird unsrer Staatskunst Linien durchreißen.“ Somit ist wohl klar, daß bei einem aufmerksamen Leser nicht wesentlich andere Erwartungen in den ersten Akten hervorgerufen werden können, als sich nachher erfüllen. Nur das eine ist zuzugeben, daß die Person des Prinzen im dritten und vierten Akte gegen die des Marquis zurücktritt. Aber trotzdem hatte der Dichter recht, durch den Titel des Stückes als Haupthelden Karlos zu bezeichnen; denn wenn derselbe auch nicht der Handlungsführende ist, wenigstens nicht in erster Linie (was er mit Maria Stuart, König Lear, Elektra u. a. gemein hat), so steht doch sein Schicksal im Mittelpunkte aller Bestrebungen des Dramas, und zwar in den beiden Handlungen, aus denen sich dasselbe zusammensetzt. Selbst die Szene III 10, in der das politische Drama seinen Höhepunkt hat, ist davon nicht ausgenommen: ihre Veranlassung wie ihr Ergebnis stehen in engster Beziehung zu Karlos selbst.

3. Verknüpfung der Handlung. Aber indem ich auf diese Weise die Einheit des Werkes bestimmt behaupte, ist allerdings noch keineswegs bewiesen, daß auch der Zusammenhang der Begebenheiten durchweg genügend begründet sei. Es könnten ganz wohl alle vorhandenen Szenen sich dem Ziele des Ganzen unterordnen, und trotzdem die ursächliche Verknüpfung der einzelnen Handlungen, sozusagen die Gelenke, wodurch sie zusammenhängen, sich als nicht ausreichend fest gefügt erweisen. Daß es in dieser Beziehung mit unserm Stücke sehr übel bestellt sei, hat besonders scharf Hoffmeister behauptet, gewiß ein gründlicher Kenner und dabei ein begeisterter Verehrer des Dichters. Er sagt I, S. 310: „Die Handlung fließt nicht klar und stetig ihrem Ziele zu. Es sind Rätsel in derselben, welche kein Kommentator auflösen wird. Die herrlichen affekt-

vollen Szenen liegen, wie einzelne leuchtende Gruppen, durch dunkele Zwischenräume geschieden, auseinander, und man kann den Weg nicht immer angeben, auf dem man von einer dieser Oasen zur andern gelangt. Mit großer Anstrengung und mittelst künstlicher Hebel wird die Handlung über diese dürren Strecken von einer interessanten Situation zur andern gehoben." Daß solche Beurteilung mindestens in dieser Allgemeinheit nicht berechtigt sein kann, hat hoffentlich schon die oben gegebene Darlegung des Ganges der Handlung zur Genüge gezeigt; auf einzelne Fragen will ich hier etwas genauer eingehen. Vornehmlich sind es drei Punkte in dem Zusammenhange der Handlung, welche zu Bedenken Anlaß gegeben haben: das plötzliche Vertrauen des Königs zum Marquis, das Schweigen Posas dem Prinzen gegenüber und endlich seine Aufopferung.

Was die Szene III 10 zwischen König und Marquis betrifft, so habe ich vorher darauf hingewiesen, mit welcher psychologischen Wahrheit die Stimmung des Königs, die ihre Voraussetzung bildet, vom Dichter gezeichnet ist; daß dies einer der tiefsten und ergreifendsten Züge des Dramas ist, hat man sonst auch kaum verkannt. Um so auffallender und geradezu unbegreiflich erscheint daher hier Hoffmeisters Kritik. Er bezeichnet Philipps tief aufstöhnendes, aus geängsteter Seele sich losringendes Gebet: „Jetzt gieb mir einen Menschen, gute Vorsicht!" als eine „unnötige Bitte," denn Philipp habe ja einen solchen treuen und redlichen Diener, der ihm die Wahrheit gesagt haben würde, bereits an seinem Hofe gehabt und sehr wohl gekannt, nämlich den Grafen Lerma, „und was ein verständiger Mann in der Nähe hat und sicher besitzt, sucht er doch nicht in der Ferne und beim blinden Ungefähr." Welch eine Auffassung, als ob Lerma, diese treue und schlichte Natur, der freilich „lügen nie gelernt hat," irgendwie der Mann hätte sein können, von dem Philipp spricht, „der seltne Mann mit offnem, reinem Herzen, mit hellem Geist und unbefangnen Augen," als ob es dazu nicht eben eines ganz anders gearteten

Mannes bedurft hätte, der dem Könige von vornherein als ein überlegener Geist, als ein durchdringender Menschenkenner erschienen wäre, dem er sein eigenes Urteil willig unterordnen könnte. Kurz dies heißt ja doch den klaren Sinn des Dichters in der beschränktesten Weise mißverstehen.

Daß die Szene selbst keine leichte Aufgabe für den Dichter war, ist gewiß. Schiller macht im ersten Briefe die Bemerkung, der Plan des Stückes habe erfordert, daß Marquis Posa das uneingeschränkteste Vertrauen Philipps davontrage, aber zu dieser außerordentlichen Wirkung habe die Ökonomie des Stückes ihm nur eine einzige Szene erlaubt. Er bezeichnet damit aufs klarste die Schwierigkeit, aber wir können hinzufügen, daß es ihm gelungen ist, dieselbe zu lösen. Vor allem achte man auf die außerordentliche Kunst, mit welcher er den Gang des Gespräches lenkt. Posa hat sich vorgenommen, eine Feuerflocke Wahrheit in des Königs Seele zu werfen; vor allem mußte der Dichter dafür sorgen, daß dies Vorhaben nicht als Zudringlichkeit erscheine, wodurch die Möglichkeit, daß der König ihn anhöre, sofort ausgeschlossen gewesen wäre. So fällt er also nicht etwa plump, wie ein eitler Demagog, mit der Thür ins Haus oder bricht die Gelegenheit vom Zaun; er ist nicht so ein grober Gesell, der einem widerwilligen Monarchen ohne Anlaß und Aufforderung seine Wahrheit ins Gesicht schreit, die jener nicht hören will. Nein, zurückhaltend, voll Ehrfurcht vor der Majestät tritt er ihm entgegen, stets in den feinen Formen höfischer, weltmännischer Sitte. Auf die Frage, warum er aus dem königlichen Dienst getreten, weicht er mehrmals bescheiden aus, und erst als der König entschieden in ihn dringt, spricht er das Wort aus, das die Bahn zu dem weiteren Gespräch eröffnet: „Ich kann nicht Fürstendiener sein.“ Höchst naturwahr ist es dann, daß in den nun folgenden Erörterungen dasjenige, was zuerst einen wirklich tiefen Eindruck auf den König macht, derselbe Ton ist, den selbst Karlos nicht ganz ohne Erfolg gegen ihn anschlug, die Worte, die ihm seine tiefe Vereinsamung auf dem Thron vergegenwärtigen. Schon wie er ihm die Höflinge schil-

dert, deren Unnatur und innere Hohlheit Philipp eben so schmerzlich empfunden hat, fühlt jener stark die Wahrheit seiner Worte; als er ihm dann aber die Folgen dieses „bereuenswerten Tausches,“ dieser „unseligen Verdrehung der Natur“ vorhält und mit den Worten schließt: „Da Sie den Menschen zu Ihrem Saitenspiel herunterstürzten, wer teilt mit Ihnen Harmonie?“ da kann sich der König nicht enthalten einzugestehen: „Bei Gott, er greift in meine Seele.“ Aber selbst jetzt, obwohl Posa sich der siegreichen Kraft seiner Worte bewußt geworden sein muß, ist er noch durchaus nicht gesonnen, ihm rückhaltlos seine Ideen zu enthüllen; er bittet vielmehr, ihn zu entlassen, da sein Gegenstand ihn dahinreiße. Es bedarf der zweimaligen ausdrücklichen Aufforderung des Königs: „Redet aus!“ „Vollendet! ihr hattet mir noch mehr zu sagen,“ bis er endlich mit den Worten „Jüngst kam ich an von Flandern und Brabant“ das Eis bricht und nun wirklich die innersten Gedanken seines Herzens ausspricht. So können wir es wohl begreiflich finden, daß dieser ungewöhnliche Mann, der „vor seinem Herrn gestanden und nichts für sich selbst erbeten“ hat, persönlich einen so tiefen Eindruck auf Philipp macht, daß er fühlt, wie sich ihm sein Herz öffnet, und daß er sich auch gegen das Feuer und die Überzeugungskraft dieser Weltanschauung nicht ganz wehren kann, wenngleich er zunächst nur soviel zugesteht, daß das „Gift“ der Neuerung „in gutartigen Naturen zu etwas Bessrem sich veredeln“ könne. Endlich muß man sich natürlich den Marquis als eine mächtige, sichere, überwältigende Persönlichkeit vorstellen. Vielleicht in keiner Szene kommt soviel auf die wirklich ausreichende schauspielerische Darstellung an wie hier. Ein Schauspieler, der hier nicht wirklich überzeugt, der uns nicht jenen höchsten Grad der Illussion, die tiefe innere Überzeugung aufzwingt, daß alles dies seine eigenen, eben aus seinem Kopfe in mächtiger Seelenbewegung geborenen Gedanken sind, ein Schauspieler, der hier deklamiert, macht freilich die Szene zum traurigen Theaterstreich und vernichtet nicht weniger als das Stück. Wenn dies aber gelingt, so

ist kein unwahrscheinliches oder unnatürliches Wort in dem Auftritt.*)

Daß also Posa das Vertrauen des Königs gewinnt, werden wir als genügend motiviert anerkennen. Aber warum verschweigt er diese veränderte Lage der Dinge dem Prinzen? Da sein Schweigen ihm und dem Freunde verhängnisvoll wird, so ist eine überzeugende Begründung dramatisch doppelt geboten. Schiller selbst in den Briefen geht zur Erklärung dieses viel angegriffenen Punktes von dem Gedanken aus, daß in Posas Herzen die Freundschaft dem Streben nach Verwirklichung seiner politischen Pläne untergeordnet sei. So richtig dies an sich ist, so falsch ist doch der Gegensatz, in den er diese beiden Beweggründe stellt. Das Unhaltbare der Entgegensetzung tritt bereits bei dem Gebrauch hervor, den Schiller davon in der Besprechung der Handlungsweise des Marquis in den ersten Akten macht. Es wird zur Deutlichkeit in der Beurteilung der vorliegenden Frage beitragen, wenn ich dies hier kurz einfüge. Er sagt z. B. im 3. Briefe, Posas Plan, Karl solle auch gegen Philipps Willen nach Flandern gehen, sei zwar für den Marquis als Weltbürger begreiflich, Karlos' Freund dagegen würde nie so verwegen mit dem guten Namen und selbst dem Leben seines Freundes haben spielen können; es zeige sich hier wie überall die „wagende Kühnheit“ eines „heroischen Zweckes.“ Freundschaft dagegen sei „oft verzagt und immer besorglich;“ nirgends sehe man im Marquis „eine Spur dieser ängstlichen Pflege eines isolierten Geschöpfes, dieser alles ausschließenden Neigung,

*) Hoffmeisters Ausstellungen, wenn sie auch unbegründet sind, zeigen doch immer das Bestreben, durch sorgfältiges Eingehen dem Dichter gerecht zu werden. Dagegen ganz unbelehrend, weil ganz inhaltlos, sind Vorwürfe so allgemeiner Art wie der von Hettner, Gesch. der deutschen Literatur III, S. 383: „Gerade die berühmteste und gehaltvollste Szene, das Zwiegespräch zwischen König Philipp und Marquis Posa wird von dem Vorwurf am schwersten getroffen,“ daß sie „mit allen Gesetzen der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit in den schreiendsten Widerspruch tritt.“ Was für Ausdrücke! Und dabei nicht ein Wort des Nachweises.

worin doch der eigentümliche Charakter der Freundschaft bestehe." Aber dies ist doch eine sehr anfechtbare Auffassung der Freundschaft, daß sie verzagt und ängstlich sein soll, eine Auffassung, die jedenfalls der Marquis nicht teilt, wenn er im ersten Akt von der Zeit, wo Karlos König sein wird, zu diesem sagt: „Die Freundschaft ist wahr und kühn, die kranke Majestät hält ihren fürchterlichen Strahl nicht aus." Doch ganz abgesehen von dem Begriff der Freundschaft, kann denn der aufrichtigste, mitfühlendste Freund des Prinzen hier anders, besser, freundschaftlicher handeln, als es Posa thut? Giebt es für das wahre Wohl des Prinzen etwas Zweckmäßigeres, als daß er lieber heute als morgen Madrid verlasse, um durch große Unternehmungen die verzehrende Leidenschaft seines Herzens überwinden zu lernen? Daß dieser Plan gleichzeitig auch den freiheitlichen Ideen dient, die ihn beherrschen, ist ganz selbstverständlich, da er diesem Gedanken eben alles unterordnet, thut aber seiner Freundschaft keinerlei Eintrag; daß er dabei selbst vor „Rebellion," wenn es nötig ist, nicht zurückschreckt, entspricht seinem politischen Charakter durchaus; thut es doch auch die Königin nicht, die doch gewiß Karlos liebt. Schiller selbst giebt im 4. Briefe zu: „Daß er das Menschengeschlecht mehr liebt als Karlos, thut seiner Freundschaft für ihn keinen Eintrag." Sehr richtig, aber man weiß nun in der That nicht, was die vorher gegebene Entgegensetzung für eine Bedeutung haben soll.

Ebenso spielt dieser Gegensatz von Freund und Weltbürger nun auch eine Rolle bei Schillers Begründung von Posas Stillschweigen im vierten Akte (Brief 6 und 7). Er schweigt, das ist sein Gedanke, weil er fühlt, daß die idealen politischen Entwürfe „das eigentliche Band ihrer Freundschaft" seien, und daß er daher diese Freundschaft „in dem Augenblicke gebrochen habe, wo er jene Ideen beim Könige profanierte." „Das Feuer und die Freimütigkeit, womit er seine Lieblingsgefühle, die bis jetzt zwischen Karlos und ihm Geheimnisse waren, dem Könige vortrug, und der Wahn, daß dieser sie verstehen, ja gar in Er-

füllung bringen könnte, war eine offenbare Untreue, deren er sich gegen seinen Freund Karlos schuldig machte. Posa der Weltbürger durfte so handeln, und ihm allein kann es vergeben werden; an dem Busenfreunde Karls wäre es ebenso verdammlich, als es unbegreiflich sein würde." „Ihm gestehen, was zwischen ihm und dem Könige vorgegangen war, mußte in seinen Gedanken ebensoviel heißen, als ihm ankündigen, daß es eine Zeit gegeben, wo er ihm nichts mehr war." Wir können diese ganze Erörterung in keiner Weise gelten lassen, und ich muß auch hier den Dichter gegen das Unrecht verteidigen, das ihm der Kritiker anthut. Es ist ein seltsames Ding mit diesen Briefen über Don Karlos; so treffend und überzeugend die einheitliche Idee des Ganzen dargestellt ist, daneben findet sich eine ganze Anzahl befremdlicher Auffassungen, die mit dem natürlichen Verständnis der Dichtung entschieden im Widerspruch stehen, und dabei nicht etwa mit jener Gesamtauffassung notwendig zusammenhängen. So auch hier. Denn Karlos war doch dadurch, daß es dem Marquis gelang, den König ihren gemeinsamen Ideen zugänglicher zu machen, sicherlich nicht geschädigt; wurden denn diese Ideen dadurch ihm geraubt oder entwendet, wie ein äußeres Besitztum, das nicht zweien zugleich gehören kann? Ja, selbst wenn dem Marquis das Unglaubliche gelungen wäre, Philipp ganz zu gewinnen, wenn es wirklich eingetreten wäre, daß er durch ihn „einen neuen Morgen über diese Reiche" heraufgeführt hätte, daß Philipp nunmehr geworden wäre, was Karlos einst zu werden hoffte, „der Schöpfer eines neuen goldnen Alters in Spanien," wäre das wirklich Untreue an Karlos gewesen? Wahrhaftig, man müßte eine sehr niedrige Auffassung von Freundschaft und ein sehr geringes Zutrauen zu der veredelnden, den kleinen Eigennutz überwindenden Macht großer Ideen haben, wenn man dies zugeben wollte. Ja, wäre nicht vielmehr, falls jenes Wunder gelang, darin zugleich die höchste Wahrscheinlichkeit einer wahren, dauernden Aussöhnung zwischen Vater und Sohn gegeben gewesen? Also selbst in dieser Beziehung war Posas Versuch, den König zu gewinnen,

auch für den aufrichtigsten Herzensfreund Karls eine durchaus zweckmäßige und einsichtige Handlungsweise. Es ist demnach gar nicht daran zu denken, daß Posa, wie Schiller uns glauben machen will, aus Schuldbewußtsein gebrochener Freundestreue geschwiegen habe, weil er sich bewußt gewesen sei, „daß es Augenblicke gegeben habe, in denen er mit sich zu Rate ging, ob er seinen Freund nicht geradezu aufopfern solle.“ Auch findet sich im Stücke selbst nirgends die leiseste Andeutung einer so verkehrten Auffassung, und äußerst sonderbar ist das Mittel, das der Briefschreiber Schiller ergreift, um sich mit dieser offenbaren Thatsache abzufinden. „Zwar sind die Gründe,“ heißt es im 7. Briefe, „welche Posa sowohl sich selbst (in dem Monolog IV 6) als nachher seinem Freunde (V 3) von dieser Zurückhaltung, der einzigen Quelle aller nachfolgenden Verwirrungen, angiebt, von ganz anderer Art. Aber jedem, der nur wenige Blicke in das Menschenherz gethan, wird es einleuchten, daß sich der Marquis mit diesen Gründen, die an sich selbst bei weitem zu schwach sind, um einen so wichtigen Schritt zu motivieren, nur selbst zu hintergehen sucht, weil er sich die eigentliche Ursache nicht zu gestehen wagt.“ Also daß der Marquis Posa im Monolog sich selbst blauen Dunst vormache, mit einer wahrscheinlicheren Annahme war jene so höchst widersprechende Auffassung nicht zu stützen. Sie kann hierdurch wohl als völlig gescheitert angesehen werden.

Es ist daher vor allem nötig, die von Posa selbst angegebenen Gründe zu prüfen, ob sie denn wirklich zu schwach sind. Er sagt: „Der König glaubte dem Gefäß, dem er sein heiliges Geheimnis übergeben, und Glauben fordert Dankbarkeit.“ Vergegenwärtigen wir uns die Lage. Posa hat sich den Plan ausgedacht, gegen den Schatullendiebstahl der Eboli die Gegenmine spielen zu lassen, daß er dem Könige Karls Brieftasche unter Unterschlagung aller irgend bloßstellenden Papiere vorlegen will. Dieser Plan, zweckmäßig und klug ersonnen, ist doch zunächst ein Betrug. Freilich zu dem reinsten und besten Zwecke, denn die Überzeugung, die er dadurch dem Könige bei-

bringen will, ist keine Täuschung, sondern lautere Wahrheit, die Überzeugung von der makellosen Reinheit des Verhältnisses zwischen der Königin und Karlos; das Mittel ist nur der argwöhnischen Seele des Königs angepaßt. Aber das ist ihm in dieser Lage wohl leicht nachzuempfinden, daß er diesen Betrug schlechterdings allein tragen muß; er kann unmöglich zum Prinzen sagen: so und so will ich jetzt zum Könige reden, ich will ihm deine Brieftasche zeigen, darum nimm den und den Brief heraus u. dergl. Kurz, er kann ihn nicht ins Geheimnis ziehen. Er kann es um des Prinzen willen nicht, denn dieser würde eine unwürdige Rolle spielen, wenn er wüßte, daß, um seine Unschuld zu beweisen, der König so hintergangen werden müsse; solch ein Betrug, den man meinetwegen mit dem guten Zwecke verteidigen mag, kann nur von einem getragen werden, der sich darüber eben mit seinem Gewissen abzufinden hat, wie es ja Posa der Wahrheit gemäß ausspricht, es gelte nicht, den König zu betrügen, sondern „ihm selbst gedenk' ich diesmal redlicher zu dienen, als er mir aufgetragen hat" (IV 3). Aber dem Prinzen durch Darlegung des Planes eine moralische Mitverantwortung auferlegen, das wäre niedrig gewesen; auch hätte, falls die Versöhnung erreicht wurde, das Bewußtsein dieser Handlungsweise den Prinzen niederdrücken und ihm die freie Freude trüben müssen, während er vielmehr glauben sollte, daß Philipp aus eigenem Herzen sich zu einer gerechteren und milderen Auffassung hindurchgearbeitet habe. Aber der Marquis kann es auch um des Königs willen nicht. Philipp hat ihn mit wunderbarem Vertrauen beauftragt, das Herz des Prinzen zu erforschen und ihn zu beaufsichtigen; es muß ihm innerlich widerstreben und ihm als unwürdig erscheinen, nun sofort hinzulaufen und die Karten gemeinsam mit Karlos zu mischen. Dies meint er mit jenen Worten, daß des Königs Glaube Dankbarkeit fordere, und ich kann nicht finden, daß diese Begründung nach seinem Charakter wie nach den Umständen so schwach wäre, wie Schiller meint, sondern halte sie für sehr wohl verständlich. Deshalb hat auch Hoffmeister nicht recht,

wenn er I, S. 306 findet, daß Posa gar keinen Grund habe, sein Verhältnis zum Könige dem Prinzen zu verheimlichen, daß vielmehr „seine Lieblingsideen ebenso wie seine Freundschaft“ ihn antreiben mußten, alles schleunigst dem Freunde zu offenbaren. Die Gründe des Briefschreibers Schiller bestreitet er. Aber nun bleibt ihm keinerlei Motivierung übrig, da er das, was der Marquis selbst wiederholentlich und unzweideutig angiebt, und was, wie eben gezeigt worden, wirklich aus der Situation geschöpft ist, als nicht vorhanden zu betrachten scheint. Für den Marquis kommt freilich als ein weiteres Motiv noch der in seinem ganzen Charakter begründete Trieb hinzu, gern geräuschlos, in stiller Größe, heimlich beglückend wie die Vorsehung zu wirken und zu retten. Er traut es sich zu, die Fäden hier und dort so in der Hand zu behalten, daß kein Unheil geschehen kann. Auch dies spricht sich in dem Monolog aus: „Warum,“ sagt er, „dem Schlafenden die Wetterwolke zeigen, die über seinem Scheitel hängt?“ Er glaubt, diese Wolke so an dem Freunde vorüberführen zu können, „daß, wenn er aufwacht, heller Himmel ist.“ Darin täuscht er sich, wie er es V 3 eingesteht:

> „Doch ich, von falscher Zärtlichkeit bestochen,
> Von stolzem Wahn geblendet, ohne dich
> Das Wagestück zu enden, unterschlage
> Der Freundschaft mein gefährliches Geheimnis.“

Daß dies höchst unvorsichtig ist und zum Verderben ausschlägt, zeigt der Erfolg. „Das war die große Übereilung,“ erkennt er selbst an; er hat Karlos' notwendig erwachendes Mißtrauen nicht in Rechnung gezogen. Er hätte, wenn er dies bedacht hätte und doch dem Könige das Vertrauen wahren wollte, irgend ein Mittel finden müssen, dem Prinzen nur so viel von der Wahrheit zu sagen, um seinen Argwohn zu unterdrücken. Daß dies an sich möglich gewesen wäre, bestreite ich nicht, und das wird ja wohl auch der Dichter gesehen haben; aber sobald er Posa so nach beiden Seiten hin wohlüberlegt handeln ließ, zerstörte er sich die weitere dramatische Entwickelung, da er eben

Karlos' Argwohn zur Einleitung der Katastrophe notwendig brauchte.

Es fragt sich also, nachdem wir den Grund, warum Posa überhaupt schweigen zu müssen glaubt, als zureichend erkannt haben, ob es dem Dichter nun gelungen ist, dies uns auch dramatisch überzeugend vorzuführen; und diese Frage freilich kann man schwerlich mit ja beantworten. Denn da der Marquis in dem Gespräch IV 5 das Mißtrauen des Freundes bereits stark sich regen sieht, so mußte er sich sagen, daß dasselbe aufs furchtbarste gesteigert werden mußte, sobald Karlos von irgendwoher etwas Näheres erfuhr. Er sagt selbst V 3 über diese Vorgänge sprechend: „was ich befürchtete, geschieht." Wenn er es aber fürchtete, so mußte er auch ein Mittel finden können, um dem vorzubeugen. Jetzt macht die Art und Weise, wie er sich dem Freunde gegenüber in Geheimnis hüllt, einen unnatürlichen und daher peinlichen Eindruck. Wenn er auf Karlos' berechtigtes Erstaunen, wozu er denn seine Brieftasche haben wolle, antwortet: „Nur auf alle Fälle. Wer kann für Überraschung stehen? Bei mir sucht sie doch niemand. Gieb!" und nachher noch einmal versichert, er „wolle nichts damit angedeutet haben," so übersteigt dies doch wohl die Grenzen des auch nur auf dem Theater zulässigen Grades von Ausweichen und Versteckspielen; im wirklichen Leben ist es ganz undenkbar. Das Schlimmste an der Szene ist der gesucht leichte Ton, mit dem Posa über die Schwierigkeiten hinwegzueilen strebt, und der daher dem Zuschauer erst recht zum Bewußtsein bringt, daß hier etwas nicht in Ordnung ist. Dieser Mangel in der dramatischen Ausführung ist also zuzugeben, und er ist es wohl, der den Lesern und Beurteilern des Stückes, einschließlich den Briefschreiber Schiller, so stark zum Bewußtsein kam, daß sie meinten, eine in der äußeren Ausführung so wenig überzeugende Handlungsweise sei auch innerlich nicht genügend begründet, und deshalb auf Posas eigene Motivierung gar nicht hörten. Man sieht, daß der Mangel, der hier zuzugeben ist, viel oberflächlicher liegt als meist angenommen wird, und vielleicht durch ein paar

geschickte Striche zu beseitigen war: der Marquis mußte irgend einen scheinbaren Grund für die Abforderung der Brieftasche finden und zugleich etwas mehr von seiner Vertrauensstellung zum Könige mitteilen; dabei konnte noch immer verdächtiges Geheimnis genug bleiben, um Karlos nachher durch Lermas Warnung stark aufzuregen. Dies auszuführen ist nicht meine Sache, aber es ist mir gar nicht zweifelhaft, daß Schiller weit größere dramatische Schwierigkeiten siegreich überwunden hat als diese. Denn in der inneren Verknüpfung der Dinge liegt hier kein Widerspruch.

Endlich die Aufopferung des Marquis. Dieselbe ist bedingt durch die Gefangennahme des Prinzen, und diese wieder ist äußerlich vorbereitet durch den Verhaftsbefehl IV 12. Hoffmeister hat zuerst die Frage aufgeworfen, für welchen möglichen Fall sich denn Posa diesen Verhaftsbefehl habe ausstellen lassen, da der dem Könige angegebene Grund nur ein erdichteter sei. Man wird dem Kritiker zustimmen müssen, wenn er auf diese Frage eine genügende Antwort vermißt. Der Marquis hat dem Verdacht des Königs eine Richtung auf etwaige politische Pläne des Prinzen zu geben gewußt, um vorerst einmal den Argwohn gegen die Königin, den er durch Vorzeigung der Brieftasche schon stark erschüttert hat, völlig aus dem Boden zu heben. Es ist hiernach begreiflich, daß der *König* auf Ausstellung des Verhaftsbefehls eingeht, da der Prinz „Warnungen erhalten“ könne und vielleicht „Verbindungen in Gent mit den Rebellen“ habe. Ebenso begreiflich ist, wozu der *Dichter* den Verhaftsbefehl braucht. Aber in der That schwierig ist es zu sagen, wozu *Posa* ihn brauchen will. Es bleibt wohl nichts anderes übrig, als anzunehmen, daß ihm die Möglichkeit eines Verlaufs, wie er nachher wirklich eintritt, vorschwebt, daß also Karlos bei seinem heftigen und leicht erregbaren Gemüte, „vor erdichteten Gefahren zitternd,“ irgend einen unvorsichtigen, selbstverräterischen Schritt thun könne. Aber freilich ist es dann um so unver-

ständlicher, warum er nicht, wie oben angedeutet, ihn lieber durch ein ernstes, aufrichtiges, vertrauenerweckendes Wort, welches noch lange nicht das Vertrauen Philipps preiszugeben brauchte, von solchem Schritte zurückhielt, so daß es des Verhaftsbefehls gar nicht bedurft hätte.

Ist die Begründung seiner Handlungsweise schon hier etwas mißlich, so wird sie noch bedenklicher bei den folgenden Punkten. Schiller selbst bezeugt im 12. Briefe, daß die Aufopferung des Marquis vielfach angegriffen worden sei, indem man gemeint habe, daß er sich mutwillig in einen gewaltsamen Tod stürze, den er hätte vermeiden können; besonders auch deshalb, weil das Mittel, durch das er sich in den Tod stürzt, nämlich der Brief an Oranien, ein so ausgeklügeltes und spitzfindiges sei; man könne nicht recht begreifen, wie sich ihm dies so gesuchte Mittel zum Untergange früher als die weit natürlicheren Mittel zur Rettung hätten darbieten können. Er antwortet zunächst auf den letzten Teil dieses Vorwurfes mit dem sehr richtigen, für jedes Drama giltigen Satze, es komme nicht darauf an, wie notwendig, natürlich und nützlich die Auskunft in der That war, sondern wie sie demjenigen vorkam, der sie zu ergreifen hatte, und wie leicht oder schwer er darauf verfallen konnte. Er weist alsdann erstens auf die Lage hin, in welcher sich Posa befindet, indem Schreck, Zweifel, Unwille über sich selbst, Schmerz und Verzweiflung zugleich seine Seele bestürmen und ihn des richtigen Gebrauchs seiner Urteilskraft berauben, und hebt zweitens hervor, daß in solcher Lage bei einem Charakter wie dem seinigen es höchst erklärlich sei, wenn er auf das Mittel zuerst verfalle, welches ihm das heroische, das aufopfernde erscheine, da solche Gedanken in seiner Seele am meisten lebendig seien; ja daß er es gewissermaßen der Gerechtigkeit schuldig zu sein glaube, die Rettung seines Freundes auf *seine* Unkosten zu bewirken, weil es seine Unbesonnenheit war, die jenen in diese Gefahr stürzte, zumal ihn noch seit seinen Knabenjahren die damalige großmütige Aufopferung des Prinzen wie eine unbezahlte Schuld mahne.

Zweifellos hat Schiller hierdurch nachgewiesen, daß, **wenn** es sich um einen Ausweg aus einer drohenden Gefahr handelte, der Entschluß der Aufopferung dem Marquis leicht und natürlich war. Aber die Frage ist von ihm nicht richtig gestellt. Vor allem muß man zusehen, ob denn in der Situation wirklich etwas so unmittelbar Gefahrdrohendes liegt, daß eine Erregung dieser Art überhaupt als gerechtfertigt erscheint. Posa tritt ins Zimmer der Eboli in dem Augenblicke, als Karlos dieser den heftigen Wunsch ausgesprochen hat, „zwei Worte mit seiner Mutter zu sprechen," er hört ihn noch sagen: „Führen Sie mich zu ihr!" Zuerst also würde hier offenbar festzustellen sein, was denn eigentlich Karlos gesagt habe. Posa thut zwar an die Prinzessin die Frage: „Was hat er gestanden?" und fügt augenblicklich hinzu: „Glauben Sie ihm nicht!", aber eine Antwort wartet er nicht ab. Man erwidert, er durfte sie nicht abwarten, denn anstatt daß die Prinzessin antwortete, konnte Karlos in seinem Geständnis fortfahren und vielleicht nun erst wirklich Gefahrbringendes sagen; deshalb die sofortige Verhaftung und Abführung des Infanten. Aber war wirklich, um dies zu hindern, die Verhaftung der einzige, der beste Weg? oder überhaupt ein zweckmäßiger Weg? Es ist doch klar, daß ein Schritt, der notwendig so ungeheures Aufsehen nicht nur am Hofe, nein in ganz Madrid und selbst in ganz Europa machen **mußte**, von einem sonst besonnenen, klaren, einsichtigen Manne nicht gethan werden durfte, wenn er nicht für seinen Zweck schlechterdings das einzige Mittel war. Daß er „den richtigen Gebrauch seiner Urteilskraft verloren habe," können wir hier als Grund nicht gelten lassen; denn einen Schritt von so außergewöhnlicher Bedeutung muß der handelnde Held dem Zuschauer durchaus als notwendig oder wenigstens als wahrscheinlich einleuchtend machen, wenn er nicht die Teilnahme des Zuschauers einbüßen soll. Nun aber kennen wir doch aus dem ganzen Stücke die siegreiche Gewalt, welche Posas Persönlichkeit, oft ein einziges Wort von ihm auf Karlos, ausübt; wenn er hier

rasch an ihn heranträte und ihm im Tone ernster Überzeugung nur eine Silbe zuflüsterte, daß er Aufklärung haben solle, daß keine Gefahr für die Königin sei oder dergleichen, so wäre ja das weiche Herz des Jünglings im Augenblick umgestimmt, und ohne so ungeheures Aufsehen, welches nun jede sachgemäße Überlegung des weiteren Handelns sehr erschwert, könnten die Freunde ruhig erwägen, ob wirklich Karls Geständnis an die Eboli so verderblich sein könne, wie es Posa fürchtet.

Aber weiter! Gut, der Prinz ist verhaftet. Ergreift Posa nun wenigstens Mittel, um von der Eboli oder von Karl zu erfahren, was eigentlich geschehen sei? Er stellt wieder die Frage: „Was hat er dir gesagt?“ und wiederholt sie sogar in der bestimmteren Fassung: „Wieviel hast du erfahren?“ Aber auch jetzt wartet er keinerlei Antwort ab, sondern nachdem er einen Augenblick daran gedacht hat, die Prinzessin zu töten, stürmt er fort, um sich aufzuopfern; wir, und ebenso Prinz Karlos, sehen ihn erst wieder, nachdem der Schritt unwiderruflich gethan ist. Wir müssen demnach die Frage aufwerfen: birgt das Geständnis des Prinzen an die Eboli wirklich solche Gefahr in sich? Würde Posa, wenn er wüßte, was Karl gesagt hat, handeln wie er es thut? Ich glaube darauf bestimmt mit nein antworten zu müssen. Was der Prinz gesagt hat: „Zwei Worte laß mich mit meiner Mutter sprechen,“ selbst die Leidenschaftlichkeit seines ganzen Auftretens mitgerechnet, fällt in keiner Weise stärker ins Gewicht, wenn es dem Könige hinterbracht wird, als was dieser schon gehört hat. Aber ich muß noch weiter gehen: wenn wirklich Karl seine Liebe zur Mutter in unzweideutiger Weise der Eboli gestanden hätte (welche übrigens ihrerseits dadurch schwerlich etwas Neues erfahren hätte), so mußte ein Mann wie Posa doch seine Partie noch im mindesten nicht verloren geben. Einmal war es ja gar nicht gewiß, daß die Eboli sofort hinrennen und es dem Könige berichten würde, mindestens mußte es dem Marquis in seiner jetzigen Stellung ein leichtes sein, sie solange vom König fern zu halten, bis Karlos in vollster Sicherheit war,

wenn doch durchaus geflohen werden sollte. Aber angenommen, sie erreichte wirklich schneller das Ohr des Königs: wir wissen ja, und Posa weiß es am besten, wie tiefes Mißtrauen der König jetzt in die Eboli setzt. Es sind wenige Stunden her, daß er im Hinblick auf sie gesagt: „Ich sehe mich in fürchterlichen Händen, ich bin durch ein verruchtes Bubenstück betrogen.“ Und da sollte, wo der Boden so vorbereitet ist, ein Mann wie Posa nicht Mittel und Wege finden, um den etwaigen Einflüsterungen einer Eboli siegreich die Spitze zu bieten? Er, der jetzt ganz allein und ausschließlich das Vertrauen des Königs genießt, dem Philipp, wenn er seine Stimme nur von fern hört, mit dem Ausruf: „Ach, das ist er!“ entgegeneilt und Alba und Domingo kalt entläßt, den er seinen guten Engel nennt, dem er die Hand auf die Schulter gelegt und mit rührendem Tone gesagt hat: „Geht, lieber Marquis, Ruhe meinem Herzen und meinen Nächten Schlaf zurückzubringen.“ Alle diese Dinge müssen dem Marquis selbst, und wenn er noch so erregt ist, unbedingt gegenwärtig sein, so gut sie es dem Zuschauer sind, der Dichter kann sich hier sowenig wie oben auf die Leidenschaftlichkeit des Augenblicks berufen, die ihn verblende und ihm die Gefahr größer erscheinen lasse; denn ein Versehen dieser Art, das jeder Zuschauer sofort übersieht und sich in gleicher Lage mit Sicherheit zu vermeiden zutraut, muß den Helden um unsere Teilnahme bringen; wir können uns nicht mehr an seine Stelle setzen, die „Substitution“ ist uns unmöglich gemacht. Schwerlich also kann man an diesem Punkte die Motivierung der Handlung ausreichend finden.

Schiller hat auch wohl gefühlt, daß seine vorher mitgeteilte Rechtfertigung nicht ausreiche, er führt deshalb noch einen zweiten Beweggrund an. Posa stirbt, sagt er, um für sein in des Prinzen Seele niedergelegtes Ideal alles zu thun, was ein Mensch für sein Teuerstes thun kann, um durch sein Beispiel darzuthun, wie sehr die Wahrheit es wert sei, daß man für sie in den Tod gehe, um also den Prinzen immer mehr

und mehr in seiner Überzeugung zu befestigen. Aber auch diese Auseinandersetzung ist nicht beweisend. Denn solch ein Tod für die gute Sache, der Tod eines Blutzeugen für die Wahrheit, bedarf doppelt des strengen Nachweises unabweislicher Notwendigkeit; es muß im strengsten Sinne nur der Tod oder das Aufgeben der Überzeugung zur Wahl stehen. Ein Märtyrer, der sich ohne Not zum Kreuzigen drängt, wird mir nicht die Überzeugung von der Wahrheit seiner Sache, sondern von der Schwäche seines Verstandes oder der schwärmerischen Überspanntheit seines Gemütes beibringen. Sehr treffend sagt Lessing im 1. Stück der Dramaturgie von dem Falle, daß ein Märtyrer der Held einer Tragödie ist: „Daß ihm der Dichter ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloßstellt! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden."

Der Erfolg freilich auf das Herz des Prinzen ist durchaus der hier von Schiller angegebene. Die großartige Erhebung, von der die Königin selbst gestehen muß: „Ich kann mich nicht empor zu dieser Männergröße wagen, doch fassen und bewundern kann ich sie," sie ist wesentlich eine Folge des ungeheuren Eindrucks, den Posas Tod auf ihn macht. Er lernt dadurch einsehen, daß die ernste und entsagende Pflicht zum Wohle der Menschheit ein höheres und wünschenswerteres Gut ist als der Besitz einer leidenschaftlich erstrebten Liebe. Diesen Erfolg zweifle ich nicht an, er ist psychologisch wahr und erschütternd großartig dargestellt; hier ist der Dichter ganz auf seiner Höhe. Um diesen Erfolg war es ihm auch zu thun, aber derselbe mußte um so überzeugender wirken, je zwingender der Schritt selbst begründet war, der den Marquis zum Tode führt. Daß dies nicht vollständig gelungen ist, wird wohl nach allem Gesagten nicht bestritten werden können. An

manchen andern Stellen, wo er angegriffen worden ist, habe ich den Dichter verteidigen zu können geglaubt, an dieser allerdings wichtigsten Stelle, die unmittelbar den Eintritt der Katastrophe einleitet, kann ich es nicht.

Neben diesen Hauptpunkten für die Beurteilung der Führung der Handlung in unserm Drama sei hier noch eine Ungenauigkeit der Begründung erwähnt, die uns in der That deutlich zeigt, daß der Dichter bei der langen Arbeit an seinem Werke und besonders bei der bruchstückweisen Veröffentlichung desselben wohl einmal von seinem Gedächtnisse im Stiche gelassen worden ist. Es sind nämlich zwei Stellen vorhanden, im zweiten und im vierten Akte, deren Motivierung in unvereinbarem Widerspruche steht. Als Karl den Brief der Eboli empfängt, hält er ihn für einen Brief der Königin, was durch seine Worte erklärt wird: „Noch hab' ich nichts von ihrer Hand gelesen“ und „ich kenne ja die Handschrift nicht.“ Andererseits erfahren wir IV 5, als ihm Posa die Brieftasche abnimmt, daß er im Briefwechsel mit ihr gestanden:

„Gieb mir die Briefe doch noch einmal. Einer
Von ihr ist auch darunter, den sie damals
Als ich so tödlich krank gelegen, nach
Alkala mir geschrieben. Stets hab' ich
Auf meinem Herzen ihn getragen.“

Diesen Brief hat er doch sicherlich mehr als einmal gelesen und kennt jeden Zug ihrer Handschrift. Diesen Widerspruch hat schon eine Besprechung des Stückes in den Ephemeriden der Litteratur und des Theaters 1787 (Braun I, S. 188) hervorgehoben, in welcher es heißt: „Alles dreht sich in der Folge um diese Spindel, und der Verfasser zerbricht sie selbst. Wie konnte das seinen Augen entgehen?“ In der That beruht auf Karlos' Irrtum mit der Handschrift die ganze Entwickelung des Stückes: nur weil er irrtümlich glaubt, der Brief komme von der Königin, folgt er; nur dadurch ahnt die Prinzessin seine Liebe zur Königin und wird veranlaßt, die Schatulle zu erbrechen; das ganze Komplott, kurz das ganze

Stück hängt demnach von diesem Irrtum ab, in den Karlos ganz unmöglich geraten konnte. Auch kann man nicht etwa die spätere Stelle einfach streichen. Denn hatte er jenen Brief der Königin nicht, so konnte ihm die Übergabe der Brieftasche niemals solche Angst einflößen, er würde nicht zur Eboli gestürzt sein und die ganze Katastrophe konnte nicht eintreten. Hier also hat Hoffmeister vollständig Recht, wenn er sagt: „An der Königin Handschrift, die der Prinz einerseits notwendig kennen muß und andererseits notwendigerweise nicht kennen darf, scheitert streng genommen die ganze Tragödie.*)

4. Charakterzeichnung. Auch in dieser Beziehung sind oft schwere Vorwürfe gegen unser Stück erhoben worden. Hoffmeister bezeichnet die Charakterzeichnung im allgemeinen als „sehr schwach," Hettner gar als „zerfahren und verworren." Treten wir aus dieser Ferne allgemeinen Tadels, der in solcher Form ziemlich bedeutungslos ist, den einzelnen Gestalten des Dramas etwas näher. Die meisten Bedenken beziehen sich auch hier auf den Marquis Posa, und die eben besprochenen Schwierigkeiten in der Motivierung seiner Handlungsweise, welche wenigstens an einigen Stellen sich als unlösbar erwiesen, scheinen bei dieser Figur jenem ungünstigen Urteil teilweise eine gewisse Berechtigung zu geben. Ja, die Schwierigkeiten, die dieser Charakter erweckt, sind damit noch nicht zu Ende. Zwar das ist durchaus abzulehnen, daß man sozusagen seine ganze Existenzberechtigung bestritten hat, da solch ein Charakter im Zeitalter Philipps II. nicht habe vorkommen können. Denn im Grunde will ein solcher Vorwurf wenig sagen. Kein Dichter kann dafür stehen, daß seine Personen gerade nur so denken und sprechen und handeln, wie es in dem geschilderten Zeitalter

*) Unzutreffend ist der Versuch von Rudolph im Schillerlexikon, diesen Irrtum als beabsichtigte Charakteristik des Prinzen aufzufassen, der sich in seiner „melancholischen Zerstreutheit" nicht darauf besinne, daß er die Handschrift kenne.

möglich gewesen wäre. Es liegt auch herzlich wenig daran; denn wir wollen ja vom Dichter kein geschichtliches oder kulturgeschichtliches Gemälde haben, sondern wir wollen durch menschlich wahr empfundene Charaktere und durch eine von denselben ausgehende wahrscheinliche Handlung ergriffen und erhoben werden. Freilich darf der Dichter nicht etwas völlig Fremdes in die Zeit hineinlegen, denn dadurch würde er die Möglichkeit einer künstlerischen Illusion zerstören, wie wenn er z. B. die Ideen, die uns Marquis Posa vorträgt, an den Hof des Priamos oder Romulus verlegen wollte. Aber von einer Unzuträglichkeit ähnlicher Art kann ja in unserm Stücke gar keine Rede sein. Wir stehen im Jahrhundert der Reformation, wo der Kampf der Freiheit des Gewissens gegen den Zwang der Vorurteile mit Macht geführt wurde, wo um Freiheit auf dem Gebiet des Glaubens und des Staates mit heftigster Erbitterung, heldenhaft, begeistert und aufopfernd gestritten wurde; es ist gar nicht abzusehen, warum sich in diesem Zeitalter nicht auch in irgend einem reichbegabten, glücklich entwickelten Kopfe die Welt ungefähr so wie in Posas Kopfe gemalt haben sollte. Man kann in dieser Hinsicht unserem Dichter, der doch auch etwas von der Geschichte wußte, wohl zustimmen, wenn er im 2. Briefe sagt: „Was man gegen diesen Charakter aus dem Zeitalter einwendet, in welchem ich ihn auftreten lasse, dünkt mir vielmehr für als wider ihn zu sprechen. Nach dem Beispiel aller großen Köpfe entsteht er zwischen Finsternis und Licht, eine hervorragende isolierte Erscheinung. Der Zeitpunkt, wo er sich bildet, ist allgemeine Gährung der Köpfe, Kampf der Vorurteile mit der Vernunft, Morgendämmerung der Wahrheit, von jeher die Geburtsstunde außerordentlicher Menschen.“ Ganz nichtig ist der Einwand, der im Schillerlexikon gegen Posas Persönlichkeit erhoben wird: „Nicht Gedankenfreiheit,“ sagt der Verfasser, „war die Devise der reformatorischen Bestrebungen jener Zeit, sondern »das Wort sie sollen lassen stahn«, das war der Kern- und Angelpunkt, um welchen die geistigen Kämpfe damals sich drehten. Somit fehlt zwischen Posa und seinem Zeitalter die

notwendige historische Vermittelung:“ Es kann doch wohl ernstlich niemand in Abrede stellen, daß im Zeitalter des Wiedererwachens der Wissenschaften sich „das helle Licht des freien Denkens“ angezündet habe (Goethes Tasso I 1). Und waren denn nicht Männer wie Giordano Bruno und wenig später Galilei im allereigentlichsten Sinne Märtyrer eben jener Gedankenfreiheit, welche der Marquis verlangt?

Aber eine ganz andere Frage ist, ob sein Charakter uns überall als folgerichtig und verständlich gezeichnet entgegentritt. Hier erregt mir besonders ein Punkt ein erhebliches Bedenken. Gewiß widerspricht es keineswegs dem idealen Charakter des Helden, daß ihn der Dichter nicht als bloßen Schwärmer schildert, sondern ihn von anfang an deutliche praktische Ziele im Auge haben läßt; im Gegenteil, die Figur gewinnt erst dadurch Lebendigkeit und greifbarere Gestalt. Wir hören, daß er die Kräfte und Hilfsmittel der verschiedenen Länder, auf die es bei seinem Plane zu Flanderns Befreiung ankam, genau studiert und sich von allen Mitteln und Wegen eingehend unterrichtet hat, daß er mit Männern von hoher politischer Bedeutung und besonnener Weltklugheit, wie Wilhelm von Oranien, in naher Verbindung steht. Soweit ist dies alles verständlich. Nun aber erfahren wir im letzten Akte, als seine Papiere nach seinem Tode aufgefangen sind, daß er einen vollständig ausgeführten Plan zu einem weitumfassenden Kriege entworfen hat, durch den die Niederlande für immer von der spanischen Monarchie getrennt werden sollen. Herzog Alba kann nicht umhin diesem Plane das höchste Lob zu spenden:

„Nichts, nichts ist übersehen, Kraft und Widerstand
Berechnet, alle Quellen, alle Kräfte
Des Landes pünktlich angegeben, alle
Maximen, welche zu befolgen, alle
Bündnisse, die zu schließen. Der Entwurf
Ist teuflisch, aber wahrlich — göttlich!“

Ja, wir hören sogar, daß es nicht bloß bei dem Entwurf geblieben, daß die kriegerischen Unternehmungen, um die es sich

hier handelt, vielmehr zum teil sogar schon angefangen haben; denn die Briefe melden,

„Daß eine Flotte Solimans bereits
Von Rhodus ausgelaufen, den Monarchen
Von Spanien, laut des geschloss'nen Bundes,
Im mitteländ'schen Meere anzugreifen."

Ich gestehe, daß es mir an dieser Stelle immer schwer ankommt, mir nun nachträglich denken zu müssen, daß Posa mit einem so hochverräterischen Plane in der Tasche Spanien betreten habe. Wenn er wirklich so schwerwiegende Schritte schon gethan hatte, einen Bund zusammengebracht hatte, bei dem es „nichts Kleineres galt," als alle Mächte Europas „für der Flamänder Freiheit zu bewaffnen," wenn Solimans Flotte sogar den Krieg schon begann, so ist es doch in der That mit einem ehrlichen Gewissen nicht vereinbar, daß er Karlos antreibt, den König um die Übertragung der Statthalterschaft in den Niederlanden zu bitten. Recht grell empfindet man diese Unmöglichkeit, wenn man sich erinnert, mit wie hoffnungsvollen Worten Karl selbst im ersten Akte von der bevorstehenden Audienz beim Könige spricht, wo er das Amt des Gouverneurs von Flandern fordern wolle: „Es ist die erste Bitte meines Lebens, er kann sie mir nicht weigern." Ja, er hofft auf Versöhnung mit dem Vater:

„Und soll ichs dir gestehen, Roderich,
Ich hoffe mehr — Vielleicht gelingt es mir
Von Angesicht zu Angesicht mit ihm
In seiner Gunst mich wieder herzustellen.
Er hat noch nie die Stimme der Natur
Gehört; laß mich versuchen, Roderich,
Was sie auf meinen Lippen wird vermögen."

Der Jüngling denkt offenbar, wenn der Vater Vertrauen zu ihm fasse und ihm dies Amt übertrage, so werde es ihm gelingen, durch Menschlichkeit die Provinzen zu beruhigen; er weiß, daß die Niederländer ihn lieben und glaubt, sich für ihre Treue verbürgen zu können; er hofft, wie er in der Audienzszene sagt, daß schon der Name des Königssohnes ihm das

Land gewinnen werde. Der Marquis fällt auf Karls Worte freudig ein, jetzt endlich höre er seinen Karlos wieder, „jetzt sind Sie wieder ganz Sie selbst.“ Unmöglich kann sich bei solchen Worten und solcher Stimmung der Marquis bewußt sein, daß der Krieg, den er in ganz Europa zur ewigen Trennung Flanderns von der Krone Spaniens angezettelt hat, bereits unvermeidlich ist und schon so gut wie begonnen hat.

Und doch steht hier im ersten Akte Posa dem Könige noch gewissermaßen als Feind gegenüber, so daß sein Verhalten immer noch eher erklärlich wäre. Schlimmer aber wird es im dritten Akte. Man denke an seine große Unterredung mit dem Könige. Mit dem Feuer der Begeisterung redet er auf ihn ein, er wünscht sich, daß die Begeisterung von allen den Tausenden, die dieser großen Stunde teilhaftig sind, auf seinen Lippen schweben möge, er ruft ihm zu: „Alle Könige Europens huldigen dem spanischen Namen, gehn Sie Europens Königen voran! Ein Federstrich von dieser Hand, und neu erschaffen wird die Erde!“ Und während er dieses spricht, soll er sich bewußt sein, daß vielleicht in demselben Augenblicke Solimans Flotte von Rhodus ausläuft, um den Monarchen von Spanien laut des geschlossnen Bundes im mittelländischen Meere anzugreifen? Er wäre dann ein Heuchler und heimtückischer Schleicher allerschlimmster Sorte. Und was hätte er denn nun mit Solimans Flotte gemacht, wenn es ihm gelungen wäre, den König dauernd für seine Ideen zu gewinnen? Da hätte er doch notwendig auf der einen Seite als Verräter und jedenfalls als zweizüngiger Heuchler dagestanden. Man könnte erwidern, die Hoffnung auf den König sei eben eine augenblickliche, unreife Einbildung, wie sie ja IV 3 von der Königin bezeichnet wird; sie währe ja auch nach des Dichters Zeitanordnung zum Glück nur wenige Stunden, und in dieser so unendlich drangvollen Lage habe er nicht Zeit zur Überlegung. Indessen abgesehen davon, daß Posa die „unreife Einbildung“ gegenüber der Königin durchaus nicht Wort haben will, auch gleich darauf noch behauptet, daß er dem Könige „redlicher“ zu dienen denke, als dieser ihm aufgetragen

habe, so kann doch überhaupt im Ernste durch diese ganze Erwägung nimmermehr die Verantwortung aufgehoben werden, die er in seinem Gewissen fühlen mußte. „Vertrauen fordert Dankbarkeit," sagt er sehr schön, aber während dessen läuft Solimans Flotte seinem Komplott gemäß gegen Philipp aus, auf dessen Boden er steht und über Menschenwürde herrliche Reden hält. Und das wäre der Mann „mit reinem, offnem Herzen, mit hellem Geist und unbefangnen Augen," der dem Könige „Wahrheit" geben kann?

Es ist augenscheinlich, daß dies nicht so sein kann. Schiller kann sich, als er die ersten Akte schrieb, unmöglich vorgestellt haben, daß Posa solch einen Plan, so weit ausgeführt und soweit schon gediehen, mit nach Spanien gebracht habe. Wir hätten also hier nachweisbar einen Punkt, wo das Spätere mit dem Früheren nicht in Einklang zu bringen ist, dem Dichter aber, wie es scheint, dieser Widerspruch entging. In den ersten Akten spricht alles aufs klarste dafür, daß Flandern lediglich durch Karlos' Anwesenheit befreit werden soll; daß es dagegen auf immer von Spanien losgerissen werden solle, davon verlautet bis zum letzten Akt kein Wort. Von „Rebellion" ist freilich schon vorher die Rede, nachdem Karlos mit seiner Bitte abgewiesen ist; aber das Bild ist ein ganz wesentlich anderes. Posa sagt zur Königin, Karlos solle dem Könige ungehorsam werden, sich nach Brüssel begeben, den spanischen Thron durch seine Waffen zittern machen: „Was in Madrid der Vater ihm verweigert, wird er in Brüssel ihm bewilligen." Nun, er wird ihm doch schwerlich die ewige Trennung Flanderns von Spanien bewilligen, wohl aber vielleicht, wenn es nicht anders sein kann, die Statthalterschaft der Provinz. Etwas Befremdendes hat freilich dieser Rebellionsplan auch schon hier im vierten Akte. Zum erstenmale tritt er auf in der Szene bei den Karthäusern, also vor Posas Gespräch mit dem König; da ist er begreiflich, giebt der Handlung einen neuen Schwung und zeigt uns Posas raschen Blick und praktischen Sinn. Dagegen nach der Unterredung mit dem Könige, welche der Marquis selbst für „den

schönsten Tag seines Lebens“ erklärt, bleibt es auffallend, daß er daran festhält, und ist nicht gerade ein Zug edler Offenheit, wie wir sie von dem ideal gestimmten Manne wünschten; indes man kann es sich doch noch erklären, da einerseits Alba schon ernannt ist und der König „nie widerrufen kann,“ andrerseits Karlos in Madrid auf keinen Fall bleiben darf. Aber die plötzliche Enthüllung im fünften Akte wird nur immer unbegreiflicher. Denn warum erwähnt er denn diese Bündnisse und Kriegspläne mit keinem Worte, weder dem Prinzen noch der Königin gegenüber? Dies Schweigen bildet vielmehr einen neuen Beweis, daß die so anstößigen Angaben im fünften Akte vorher dem Marquis ebenso unbekannt sind, wie sie dem Leser überraschend kommen. Denn II 15 nennt er den Plan einer Rebellion, den er übrigens hier mit Namen noch gar nicht ausspricht, einen „wilden, kühnen, glücklichen Gedanken,“ der soeben „aufsteigt in seiner Phantasie.“ So könnte er dies nimmermehr bezeichnen, wenn ihm die Vorstellung einer gewaltsamen Losreißung eine längst vertraute wäre. Ebenso ist IV 3 nirgends von Bündnissen mit auswärtigen Mächten die Rede, sondern lediglich von dem mächtigen Eindruck, den Karlos' plötzliches persönliches Erscheinen in den Niederlanden machen würde.

Ich halte es demnach für erwiesen, daß die ganze Enthüllung im fünften Akte erst nachträglich eingeschoben worden ist. Was die Gründe betrifft, die den Dichter dazu bewogen, so mag einerseits ihm die Absicht zu Grunde gelegen haben, die Persönlichkeit des Marquis noch mehr zu heben, ihm noch mehr das Gepräge eines außerordentlichen Mannes voll weltumspannender Entwürfe zu geben, andererseits wollte er vielleicht die dringende Gefährlichkeit des Augenblicks für Philipp noch mehr steigern, um seinen Entschluß, den Sohn zu opfern, noch begreiflicher zu machen. Aber glücklich kann man die Erfindung nicht nennen, denn sie zerstört dem Leser nachträglich das Charakterbild des Marquis.

Aber auch abgesehen von diesem einen wichtigsten Punkt macht sich in der Handlungsweise des Marquis während der

letzten anderthalb Akte ein gewisser Mangel an Anschaulichkeit geltend, der notwendig auch seinen Charakter in ein etwas unsicheres Licht rückt. Von dem Augenblicke an, wo er, wie oben ausgeführt wurde, den durch die Situation nicht gebotenen Entschluß der Selbstopferung faßt, ist es, als ob dem Dichter die klare Darlegung seines Wollens und Handelns nicht mehr wie früher gelingen wollte. Unmittelbar nachdem er IV 17 mit den Worten „Gott sei gelobt, noch giebts ein andres Mittel!“ Fortgeeilt war, hat er offenbar den verhängnisvollen Brief geschrieben. Wir wollen ihm nun einmal diesen Schritt, da es der Dichter so haben will, als notwendig gelten lassen, und nur fragen, was er jetzt thun muß, damit die Frucht seines Opfertodes nicht verloren gehe. Vor allem muß Prinz Karlos' Flucht vorbereitet und gesichert werden; wir erfahren auch, daß Anstalten getroffen sind, damit er in der Nacht vom Karthäuserkloster abfahren könne. Auffallend ist es nun schon, daß zu diesem Zwecke die Post bestellt wird, und zwar so, daß der Oberpostmeister Taxis genau weiß, daß dieselbe Schlag zwei Uhr am Kloster halten soll. Indes er mag gedacht haben, das Ganze werde unbeachtet bleiben. Aber nunmehr sind für den Marquis zwei wichtige Dinge zu thun, und zwar rasch zu thun, da er nicht wissen kann, wie bald ihn Philipps Rache ereilen werde: Prinz Karlos muß erstens aufgeklärt werden und muß zweitens in den Besitz von Posas Papieren kommen, deren Entdeckung bloßstellend sein könnte. Das natürlichste und einfachste Mittel zu beiden Zwecken wäre, daß Posa, sobald er den Brief an Oranien geschrieben und die Post bestellt hat, selbst zu Karlos eilte. Je eher er dies thut, desto sicherer ist er noch, und seine Verlassenschaft kann nirgends besser geborgen sein als beim Prinzen. Statt dessen übergiebt er die hochgefährlichen Briefe einem Karthäusermönch mit der Weisung, sie dem Prinzen zu überbringen, falls er sich ihm bis Sonnenuntergang nicht mehr zeigen werde. Es kann uns kaum Wunder nehmen, daß der Mönch abgefaßt wird, zumal er ein solcher Tropf ist, daß er sich den Tod des Marquis „mit verdächt'ger Wißbegier“ erzählen läßt und den

Wachen „auffällt.“ Man könnte erwidern, der Mönch, den er jedenfalls als treu kannte, kam ihm wohl gerade in den Weg, und er fürchtete, ehe er noch zum Prinzen kommen könne, schon den Tod zu erleiden. Wohl, aber so mußte er wenigstens nun sofort zu Karlos gehen; denn ihm Aufklärung zu geben, mußte ihm doch das allerdringendste Bedürfnis sein. Aber nein, wir treffen ihn zunächst bei der Königin in einer ziemlich langen Unterredung, und es ist nicht einmal ganz leicht, den Zweck dieser Unterredung anzugeben. Posa selbst sagt, es könne ihm leicht an Muße fehlen, alles mit Karl persönlich abzusprechen, und deshalb wende er sich an die Königin; Karlos solle sie noch diese Nacht vor seiner Flucht sprechen. Dieser nächtliche Besuch des Prinzen ist es nachher, der seine Flucht vereitelt und ihm und der Königin den Untergang bringt; und da der Schritt mit der Verkleidung von vornherein dem Leser als ein sehr gewagter erscheint, so möchten wir gerade diese Zusammenkunft des Prinzen und der Königin besonders gern als durchaus notwendig begründet sehen. Was soll ihm die Königin Wichtiges mitteilen, so Wichtiges, daß er sich deshalb in die Höhle des Löwen wagen muß? Posa selbst sagt, er habe noch ein wichtiges Bekenntnis abzulegen, und wolle im Herzen der Königin sein „letztes kostbares Vermächtnis“ niederlegen: „Hier find' er's, wenn ich nicht mehr bin.“ Dieses Vermächtnis besteht in der ernsten Mahnung an Karl, dem Schwur treu zu bleiben und das auszuführen, was sie einst zusammen in begeisterten Stunden sich entworfen haben. Die Worte, die ihm Schiller hier in den Mund gelegt hat, gehören zu dem Schönsten und Hinreißendsten, was unser Dichter geschrieben hat, über der ganzen Szene schwebt feierlich die tiefe Weihe des Todes und erschüttert den Leser bis ins innerste Mark. Aber trotzdem müssen wir fragen: war es nötig, daß Karlos dies alles noch in dieser Nacht hörte? und mit Gefahr des Lebens hörte? Wir werden bestimmt mit nein antworten. Man kann auch nicht sagen, es sei notwendig gewesen, daß Karlos diese hohen und begeisternden Mahnungen noch einmal aus dem

Munde der Königin vernehme, die ja von so unvergleichlichem Einfluß auf ihn sei. Denn auch ehe er sie gesprochen hat, ist offenbar die große Wandlung in ihm schon eingetreten, die der Erfolg von Posas Tode ist. Es ist demnach nicht zu leugnen, daß es diesen Schritten des Marquis an klarer und überzeugender Folgerichtigkeit fehlt. Dazu kommt nun noch, daß der Leser das Thatsächliche, was er erfahren muß, sich mit einiger Mühe aus den einzelnen Szenen zusammensuchen muß, und daß namentlich die Unterredung mit der Königin, wo man es gerade am meisten verlangt, fast gar keine deutliche Vorstellung von dem wirklich Vorgefallenen giebt. Im Leben würde es doch ganz undenkbar sein, daß jemand einer geschätzten und geliebten Person mitteilt, er müsse sich in den Tod stürzen, ohne sich bewegen zu lassen, auch nur ein Wort über die konkreten Ereignisse anzugeben, welche diesen Entschluß erfordert haben. Mit Recht beklagt sich die Königin, daß er nur „in fürchterlichen Rätseln mit ihr rede," und kaum können wir es ihr glauben, wenn sie bald darauf sagt: „Jetzt endlich fang' ich an Sie zu begreifen." Hierdurch erleidet der Charakter Posas in diesen Szenen eine gewisse Schädigung: man hört ihn schöne Worte sprechen, aber man sieht kein zweckmäßiges, wohlüberlegtes Handeln.

Endlich will ich noch einen einzelnen kleinen Zug erwähnen, der nicht recht in das Charakterbild Posas passen will, wenn er auch von geringer Bedeutung ist und nicht der Handlung des Dramas selbst, sondern seiner Vorgeschichte angehört. Ich meine, was Karlos im ersten Akte erzählt: wie er sich als Knabe für den Marquis habe strafen lassen. „Mein königliches Blut," berichtet er, „floß schändlich unter unbarmherz'gen Streichen; ich sah auf dich und weinte nicht." Und das hätte sich der Knabe Roderich gefallen lassen? Er hätte es mit ansehen können, wie Karl für seinen Leichtsinn oder seine Ungeschicklichkeit büßte? Ein ordentlicher, braver, deutscher Junge, der gar nicht im mindesten ein zukünftiger Marquis Posa zu sein braucht, läßt sich das jedenfalls nicht gefallen, sondern wenn er den Feder-

ball so schlecht geworfen hat, und es muß wirklich für das kleine Vergehen einer bluten, so hat er auch das Herz, sich dazu zu bekennen, und steht nicht „zitternd in der Ferne,“ während sein Freund die Streiche bekommt. Es sieht so aus, als hätte Schiller um der Wendungen willen, die sich im ersten und fünften Akte recht wirkungsvoll daran knüpfen, diese Geschichte erfunden, die seinem Helden gar nicht gut zu Gesichte steht.*)

Wenn wir hiernach alle diese Bedenken gegen den Charakter und die Handlungsweise des Marquis überblicken, so zeigt sich, daß sie sich alle (mit Ausnahme der zuletzt erwähnten Knabengeschichte) lediglich um die Katastrophe des Stückes drehen. Gleich der erste vorbereitende Schritt dazu, die Ausstellung des Verhaftsbefehls IV 12 läßt sich nicht ausreichend begründen; dann folgt sein seltsames Benehmen gegen Karlos, das diesen zur Eboli treibt; alsdann der Hauptpunkt, die Verhaftung und Posas Aufopferung, die durch die Situation nicht gerechtfertigt sind; danach seine unsicheren Maßregeln zu Karlos' Flucht, die für diesen den tödlichen Ausgang zur Folge haben; endlich sind auch die widersprechenden Enthüllungen im fünften Akte offenbar ebenfalls der Katastrophe zu Liebe eingefügt. Wir müssen danach gestehen, daß es in diesem Teile seines Dramas dem Dichter nicht gelungen ist, das Bild des Mannes, der hier der Hauptträger der Handlung ist, völlig klar und überzeugend vor uns hinzustellen. Bis hierher ist alles an ihm verständlich, er handelt überall so, wie ein Mann von seinem Charakter und seinen politischen Plänen in den gegebenen Situationen handeln muß. Er ist voll von idealen Entwürfen für Flanderns Befreiung und Spaniens Wohlfahrt, aber er vereinigt in der glücklichsten Weise „des Schwärmers Ernst“ mit „des Weltmanns Blick.“ Mit überlegener Willenskraft tritt er Karlos im ersten Akte gegenüber, mit dem tiefen Blick des Menschenkenners ergreift er die Maßregeln, die der Leidenschaftlichkeit Karls und

*) An diesem Zug nahm bereits Wieland in seinem Briefe an den Herzog Karl August vom 8. Mai 1785 Anstoß.

dem Edelsinn der Königin angemessen sind. Als sein erster Versuch, den Prinzen zu heilen und für Flandern zu gewinnen, gescheitert ist, hat er sofort einen neuen, kühneren in Bereitschaft. Als er dem Könige gegenübersteht, weiß er bei höchstem Freimut seine Worte aufs klügste zu stellen; als er sein Vertrauen gewonnen hat, versteht er es, ohne sein politisches Ziel einen Augenblick außer acht zu lassen, sogleich durch einen neuen kecken Schachzug dies Vertrauen noch zu erhöhen und dadurch zugleich die Gegner völlig aus dem Felde zu schlagen und den Boden zu einer Versöhnung Philipps mit Gattin und Sohn wirksam vorzubereiten. Aber nun bricht es plötzlich ab. Von hier ab handelt er nicht mehr natürlich der Situation entspechend, sondern es scheint, daß das dem Dichter einmal feststehende Ziel, sein Opfertod, nunmehr sein Handeln bedingt, und hieraus erklären sich alle jene Unzuträglichkeiten. Ob dieser Mißstand etwa in der Entstehung des Stückes mit seinen Grund hat, ob der Verlauf der letzten Akte anfänglich anders geplant war, darüber liegt kein Zeugnis vor. In jenem Entwurf von 1783 ist von Posas Tode gar nicht die Rede, die letzte Erwähnung lautet dort im dritten Akte: „Der Marquis wälzt den Verdacht auf sich und verwirrt den Knoten aufs neue.“ In St. Reals historischer Novelle, welche bekanntlich vornehmlich Schillers Quelle war, wird Posa, der Philipps Eifersucht erregt hat, von diesem durch Mörder auf der Straße getötet. Bestimmte Anhaltspunkte für diese Frage ergeben sich also hieraus nicht, und unsichere Vermutungen würden wertlos sein. Jedenfalls ist zu bedauern, daß sich grade zum Schluß sein Charakterbild so verwirrt, denn dies wirkt beim Leser und Zuschauer nun in der Erinnerung auch rückwärts. Schiller hat offenbar die Gestalt des Marquis mit besonderer Vorliebe ausgearbeitet, und er hat sie in der That durch eine Fülle der glänzendsten Eigenschaften zu heben gewußt, so daß sie wohl für jeden Leser des Stückes von einem wunderbaren Schimmer idealer Schönheit umflossen ist. Ich brauche dies nicht weiter auszuführen, die wenigsten Leser werden sich diesem Eindruck entziehen können.

Aber trotzdem drängt sich auch dem unbefangenen und begeisterten Leser diesem Charakter gegenüber leicht eine Unsicherheit der Auffassung auf, welche sicherlich in den dargelegten Umständen ihre Ursache hat.

Ähnliche Bedenken wie gegen den Marquis sind gegen keinen der anderen Charaktere geltend zu machen, im Gegenteil zeichnet sich das Stück durch scharfe und zum Teil geradezu meisterhafte Charakterzeichnung aus. So wird zunächst die Gestalt des Prinzen im ganzen klar und anschaulich vor uns hingestellt. Das Hauptgewicht ist offenbar auf die Wandlung gelegt, die der Charakter im Stücke durchmacht; und gerade diese Entwickelung macht ihn lebendig und dramatisch. Ein weiches Herz, ein zu allem Edlen gestimmtes Gemüt, fähig der höchsten Begeisterung für Menschenglück und Fürstenpflicht, so schildert ihn der Dichter, aber er zeigt ihn in einem Zustande, in welchem dies alles von der einen Leidenschaft unterdrückt ist. Seine Heilung durch Selbstüberwindung führt das Stück vor. Natürlich mußte ihn daher der Dichter im höchsten Grade leidenschaftlich und erregbar zeichnen und ihn rasch von einem Äußersten des Gefühls zum andern schwanken lassen, wie dies z. B. im ersten Akte im Gespräch mit Posa und noch mehr der Königin gegenüber hervortritt; diese beiden Personen üben einen außerordentlichen Einfluß auf sein bestimmbares Gemüt aus, so daß oft ein Wort, ein Blick von ihnen hinreicht, ihn umzustimmen, wie bei dem Streit mit Herzog Alba (II 6) oder in der Szene bei den Karthäusern (II 15). Aber abzuwehren ist die Auffassung, daß der Dichter ihn auch in dem innigsten Gefühle seines Herzens haltungslos und schwankend darstelle; diesen Vorwurf erhebt Rudolph im Schillerlexikon, wenn er behauptet, Karlos sei in einem „krankhaften Zustande melancholischer Zerstreutheit," in welchem er „alle möglichen Thorheiten" begehe: „Er liebt die Königin, und ist gleichzeitig im stande, in einem Augenblick der Aufwallung der Prinzessin von Eboli eine Liebeserklärung

zu machen.“ Aber davon kann ja gar nicht die Rede sein.*) Die Worte des Prinzen „Süßes, seelenvolles Mädchen“ u. s. w. sind von der überströmenden Freude eingegeben, weil er endlich ein Herz gefunden zu haben glaubt, rein und natürlich genug, um seine Liebe zur Königin zu verstehen. Daß er sie dabei, wie die szenische Bemerkung angiebt, „voll Zärtlichkeit in die Arme schließt,“ mag man immerhin etwas weitgehend finden, es bleibt indes bei dem feurigen Charakter Karls und dem plötzlich ihm aufgehenden Vertrauen wohl denkbar. Daß er aber die Absicht habe, ihr eine Liebeserklärung zu machen, ist vollständig ausgeschlossen, schon deshalb, weil er ihr ja eben seine Liebe zur Königin mitteilen will. Auch fassen es jedenfalls die beiden Beteiligten und der Dichter so auf (und diese drei müssen es doch wohl wissen), vgl. den Monolog der Eboli II 9, Karlos' Worte zum Marquis II 15 und Schillers Ausdruck im 9. Briefe, wo er von dem in Rede stehenden Kuß sagt, dies sei „doch gewiß ein sehr tugendhafter Kuß“ gewesen. In der That würde durch Annahme solcher Haltlosigkeit der Charakter des Prinzen vollständig zerstört, denn auf der Reinheit und Tiefe seiner Empfindung für Elisabeth beruht zum guten Teil die überzeugende Wahrheit seiner innerlichen Entwickelung und Heilung. Wir müssen den Dichter von dem Vorwurf einer so groben Verunstaltung seines eigenen Bildes freisprechen.

Bei der Gestalt der Königin tritt uns vor allem der sehr bedeutende Fortschritt entgegen, den Schiller in der Darstellung der weiblichen Natur gemacht hat. Gerade bei einer Vergleichung mit den Frauenrollen der drei ersten Dramen spürt man es besonders deutlich, daß der Dichter selbst reifer geworden und auch im Leben edlen weiblichen Charakteren näher getreten ist. Es ist eine ideale Gestalt, die er uns vor Augen führt. Nicht ein leidenschaftlich bewegtes Weib, auch nicht ein natürliches schlichtes

*) Seltsamerweise behauptet auch Julian Schmidt III, S. 31: „Dasselbe Motiv, (nämlich die „Doppelleidenschaft,“ die er bei Fiesko entdeckt zu haben glaubt, vgl. oben die Anm. S. 113) wiederholt sich bei der Milford und der Eboli.“

Mädchen giebt er uns, sondern eine Frau, die nach Bildung und Rang auf der Höhe des Lebens steht, und die in der tiefen sittlichen Harmonie ihres Geistes die Kraft findet, der harten Pflicht gegenüber nicht nur ihr eigenes Empfinden zum Schweigen zu bringen, sondern auch den unglücklichen, von Leidenschaft verzehrten Jüngling mit sanfter Festigkeit auf die richtige Bahn zu weisen. Dabei thut die erhabene Hoheit dieser Gestalt, die alles Niedrige, was in ihre Nähe kommt, abwehrt und bändigt, ihrer echten, anmutsvollen, herzgewinnenden Weiblichkeit nicht den mindesten Eintrag. Der Dichter zeigt uns nicht den Kampf ihrer Gefühle; sondern die von der Pflicht geforderte schwere Entsagung scheint ihrem Herzen zugleich das Natürliche zu sein; sie ist mit einem Worte das, was Schiller später eine schöne Natur nannte. Es lebt in ihr im höchsten Maße jener schöne sittliche Takt, jenes irrtumslose Treffen des Richtigen auf sittlichem Gebiete, welches unser Dichter in späteren Gedichten wie „Das weibliche Ideal“ u. a. als einen besonderen Vorzug reiner und edler Weiblichkeit gepriesen hat. Sie zeigt sich uns durchweg so, wie sie der Marquis im Gegensatz zur Prinzessin Eboli treffend schildert:

> „In angeborner stiller Glorie,
> Mit sorgenlosem Leichtsinn, mit des Anstands
> Schulmäßiger Berechnung unbekannt,
> Gleich ferne von Verwegenheit und Furcht,
> Mit festem Heldenschritte wandelt sie
> Die schmale Mittelbahn des Schicklichen,
> Unwissend, daß sie Anbetung erzwungen,
> Wo sie von eignem Beifall nie geträumt.“

Zugleich aber hat der Dichter auch durch manche kleineren Züge ihrem Bilde einen hohen Grad von Wärme zu geben gewußt. Wie natürlich schließt sich ihre innige Liebe zur Heimat („Und meines Frankreichs Lüfte wehen hier“), ihre herzliche Sorge für ihr Kind, ihre Freundlichkeit und Milde gegen ihre Umgebung in den Charakter ein; und wie echt weiblich ist es wiederum, daß sie nach den letzten ungeheuren Ereignissen, welche den weichen Jüngling zum Manne stählen,

nun ihrerseits sich als die Schwächere fühlt und zu ihm als dem Starken bewundernd aufblickt.

Ebenso treten uns auch die Charaktere der Gegenpartei in klaren Zügen entgegen. Am ausgeführtesten von allen Personen des ganzen Stückes ist König Philipp dargestellt, zugleich eines der tiefsten und wahrsten Charakterbilder, die Schiller überhaupt geschaffen hat. Er ist der Hauptvertreter der alten, vom Dichter bekämpften Ordnung der Dinge, der Unfreiheit in Staat und Glauben, und demgemäß treten vor allem zwei Seiten seines Charakters in den Vordergrund: übermäßiges Gefühl seiner königlichen Würde und unbedingte Unterwerfung unter den Willen der Kirche. Beides sehen wir von anfang an stark ausgeprägt und zugleich gepaart mit einer ungemeinen Härte der ganzen Lebensanschauung. Man denke einerseits an Züge wie die Verbannung der Mondekar, seine Verabscheuung der Thränen, andrerseits an das „Blutgericht, das ohne Beispiel sein soll." Und doch hat der Dichter uns auch diesen so abstoßenden Charakter menschlich näher gebracht und nicht Abscheu, sondern Mitleid mit ihm in unserm Herzen erweckt. Denn keineswegs steht er als ein Verworfener da oder als eine gemeine und niedrige Seele, auch nicht trotz aller Herbheit seines Wesens als unzugänglich für menschliches Gefühl. Karlos sagt von ihm: „Er ist nicht ohne Menschlichkeit," und Posa sogar zum Könige selbst: „Sie waren gut." In der That erscheint seine Natur nicht von Haus aus unedel, wir empfinden, daß er unter anderen Umständen ein segensreicher Herrscher, ein beglückender Mensch hätte werden können. Aber aufgewachsen unter dem Einfluß fanatischer Priester, die ihn beherrschten, und schmeichelnder, verlogener, selbstsüchtiger Höflinge, die sein durchdringender Verstand durchschaute, steigerte sich sein religiöses Gefühl zum blinden Fanatismus, sein königliches Selbstbewußtsein zur Menschenverachtung. Die Kunst des Dichters besteht nun darin, daß er uns durch diese Hülle, die ihn wie mit dreifachem Erz umgiebt, trotzdem den ursprünglichen edlen Kern erkennen läßt, indem er ihn in Lagen führt, wo sein

menschliches Gefühl die anerzogene Unnatur durchbricht. So ergreift uns seine tiefe, ungeheuchelte Frömmigkeit und sein wahrhaft großer und königlicher Sinn, wenn er dem zitternden Admiral Sidonia demütig und gefaßt bekennt: „Gott ist über mir. Ich habe gegen Menschen, nicht gegen Sturm und Klippen Sie gesendet.“ Und was sein rein menschliches Empfinden betrifft, so bleibt er schon II · 2 Karlos gegenüber nicht ganz ungerührt, freilich stellt sich hier sofort das finstere Mißtrauen wieder dazwischen. Aber wie er alsdann den Verleumdungen Albas und Domingos gegenüber mit unbestochenem sittlichem Gefühl die Niedrigkeit ihrer Beweggründe ahnt, wie nun das tiefe Bedürfnis nach einem Manne, der Wahrheit für ihn haben könne, in ihm aufsteigt, wie dann bei den ungewohnten Tönen des Marquis sein Herz von dem Strahl der Wahrheit und Natur getroffen wird, das alles ist großartig gedacht und ergreifend dargestellt. Und ebenso natürlich ist die Wendung, die der Charakter zum Schluß nimmt. Denn die freiere, menschlichere Regung, die er in der Mitte des Stückes gewinnt, beruht eben ausschließlich auf seinem persönlichen Vertrauen zu Posa. Wird ihm dieser Leitstern genommen, so steuert er mit Naturnotwendigkeit wieder in das alte Fahrwasser des Fanatismus hinein; um so mehr, da der Einfluß Posas ihm nicht etwa bloß entzogen wird, sondern dieser selber ihm als ein Treuloser und Lügner erscheint. Rasch überwindet er die Anwandlung von Schwäche über den Undank des Marquis, und es steigt der ganze Stolz und die furchtbare Entschlossenheit seiner harten Natur in ihm auf. Auch dies ist mit erschütternder Naturwahrheit ausgeführt. Er hatte geglaubt, der einzige zu sein, dem Posa seine Ideen vertraute, und er liebte ihn außerdem persönlich, wie „einen Sohn.“ Plötzlich erfährt er, daß Karlos längst sein gelehriger Schüler war, daß Posa, in der Notwendigkeit zwischen Vater und Sohn zu wählen, unbedenklich „zwei kurze Abendstunden hingegeben, um einen hellen Sommertag zu retten,“ daß er den König gleichsam als nicht mehr vorhanden betrachtete; was wunder, daß jetzt

eine Erbitterung ohne Gleichen in ihm entsteht. Er glaubt jetzt zu sehen, daß jene Grundsätze, deren Wahrheit ihn damals halb gegen seinen Willen durchzuckte, verwerflich und auszurotten seien. Jetzt spricht er Worte, die ihn wirklich zu einem „Nero und Busiris" machen: „daß kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern auf dieser Brandstatt ernten soll." So wirft er jedes menschliche Gefühl von sich und übergiebt den Sohn der Kirche, die ihn richtet. Die kurze Regung ist für immer erloschen.

Bedauern muß man ja auch in diesem Zusammenhange, daß die Handlungsweise des Marquis zum Schluß nicht überzeugender motiviert ist. So wie er, ohne zwingende Not, gegen den König handelt, giebt er der tiefen Entrüstung desselben über seinen Undank allzusehr recht. Jedenfalls wird der Leser der Bemerkung Schillers im 9. Briefe widersprechen müssen, „daß der König gleich einem Rasenden das Geschenk zerstöre, dessen er nicht mehr würdig war." Denn wodurch hätte er sich denn Posas unwürdig gemacht, er, der seit er ihn kennt, mit immer wachsendem Vertrauen sich ihm hingiebt? Wenn Posa einen Schritt thut ausdrücklich zu dem Zwecke, damit der König ihn töten lasse, mit welchem Rechte kann man behaupten, daß dessen Handlungsweise die eines Rasenden sei? Die Schuld, daß Posa „wählen" muß, hätte in Philipp liegen müssen, dann wäre dies Urteil gerechtfertigt. Bemerkenswert ist übrigens, daß das einzige Mal, wo Philipps Verfahren mit seinem sonstigen Charakter und mit der natürlichen Lage der Dinge nicht recht übereinstimmt, ebenfalls in diesem Zusammenhange liegt. Ich meine, es ist unverständlich, weshalb er den Marquis, der leicht als Hochverräter festgenommen und ordnungsmäßig gerichtet werden konnte, meuchlerisch durch einen Schuß, noch dazu im Beisein des Prinzen, morden läßt. Daß es theatralisch nötig war, um die folgenden Szenen am Leichnam des Maltesers spielen lassen zu können, ist ja klar; aber es wird dadurch dramatisch nicht gerechtfertigt, da niemand, und am wenigsten König Philipp, in dieser Lage so handeln wird. Man sieht,

was irgend mit diesem wunden Punkt der Tragödie in Berührung kommt, wird dadurch aus seiner natürlichen Richtung gebracht, selbst der sonst so folgerichtig gezeichnete Charakter des Königs.

Soviel von diesen vier Hauptcharakteren. Aber auch die Personen zweiten Ranges hat der Dichter scharf und anschaulich hingestellt und mit Lebenswahrheit ausgestattet. Welcher Leser des Stückes hätte nicht von Alba und Domingo, von Lerma und von der Eboli ein ganz deutliches Bild vor Augen? Auch der Großinquisitor in der einen Szene, und selbst vollständige Nebenpersonen wie Medina Sidonia und der Postmeister Taxis entbehren nicht einer gewissen individuellen Färbung. Der tapfere Admiral, der der Bote seines eigenen Mißgeschickes sein muß, läßt uns durch seine Worte: „Aber Prinz, fünf Söhne, hoffnungsvoll wie Sie — das bricht mein Herz“ in ein tiefes und edles Gemüt blicken, welches nach dem Abgange des Königs noch stärker zum Ausdruck kommt, wenn er auf Ferias Bemerkung „Der Herr ist heut sehr gnädig“ voll Dankbarkeit und Erregung ausruft: „Sagen Sie, er ist ein Gott — er ist es mir gewesen;“ auch die andern Granden, die gar keinen Namen haben, erhalten einen feinen Strich der Charakterzeichnung durch die Art und Weise, wie sie anfangs den unglücklichen Sidonia „sichtlich meiden“ und nach Philipps gnädigen Worten ihn glückwünschend umdrängen. Der Postmeister wird schon allein durch seine schlichte Antwort „Hochwürd'ger Herr, ich that nur meine Pflicht“ auf Domingos zudringliches Lob treffend bezeichnet. So zeigt sich die Kunst des Dichters im Großen wie im Kleinen und Kleinsten; weit entfernt, jenen absprechenden Urteilen Hoffmeisters und Hettners beitreten zu können, werden wir vielmehr der schöpferischen Kraft, welche Gestalten schafft und lebendig vor unser Auge stellt, gerade in unserm Stücke die vollste Bewunderung zollen.

5. Don Karlos liegt uns wie die Räuber und Fiesko in *mehrfacher Bearbeitung* vor, auf welche im Vorhergehenden

schon hin und wieder Rücksicht genommen worden ist. Gleichzeitig mit dem ersten Drucke des ganzen Stückes im Jahre 1787 verfaßte Schiller zwei wesentlich gekürzte Theaterbearbeitungen des Dramas, die eine in Jamben, die andere in Prosa; nach der ersteren wurde das Stück von Schröder in Hamburg, nach der zweiten in Leipzig und Mannheim zur Aufführung gebracht. Diese Bearbeitungen bestehen ihrem Zwecke gemäß wesentlich in einer Kürzung; so sind z. B. in der prosaischen, die schon 1808 von Albrecht veröffentlicht wurde und jetzt bei Goedeke im fünften Bande abgedruckt ist, mehrere zum Teil ziemlich umfangreiche Szenen ganz fortgefallen, wie II 14 und 15 (bei den Karthäusern), IV 1—3 (Marquis und Königin), IV 14 (Königin mit Alba und Domingo), V 10 (Großinquisitor) u. a. Doch haben diese und andere Kürzungen kein allgemeines Interesse, da sie eben nur theatralischen Rücksichten zu verdanken sind. Die einzige dramatisch wichtige Änderung ist, daß Karlos zum Schlusse sich selbst ersticht, nachdem er zuvor die Königin für unschuldig erklärt hat: „Ich verdiene den Tod, aber eure Königin ist unschuldig. Spanier, sie ist unschuldig. Im Tode ist Wahrheit! Ich trete vor den Richter der Welt — sie ist unschuldig.“

Einen weit tieferen Blick in die gestaltende und vervollkommnende Arbeit des Dichters gewährt eine Vergleichung der verschiedenen Bearbeitungen, wie sie die nach einander erschienenen Ausgaben zeigen. Um zunächst von dem Umfang der hier getroffenen Änderungen und Kürzungen eine Vorstellung zu geben, dazu mögen die folgenden Zahlenangaben dienen. Die in der Thalia veröffentlichten Bruchstücke umfaßten mit einigen Lücken den ersten Akt, dann ohne Unterbrechung den zweiten und dritten bis zu der Audienzszene III 7, wo sie mit Philipps Worten: „Für diesen, meine Granden, erkenn' ich ihn, will ich erkannt ihn wissen“ abbrachen. Dies alles betrug zusammen 4140 Verse, denen zur Ausfüllung der Lücken im ersten Akte noch gegen 250 neue Verse hinzugefügt werden mußten. Von diesen zusammen 4390 Versen wurden bei der Veröffentlichung des Ganzen im Jahre 1787 ungefähr 1000 Verse gestrichen; die gegenwärtige

Gestalt aber zeigt bis zu dem angegebenen Verse in III 7 nur 2886, es sind also seitdem noch wieder über 500 Verse weggefallen, von denen weitaus die Mehrzahl auf die Ausgabe von 1801 kommen, zu welcher der Dichter das Stück einer neuen sorgfältigen und höchst erfolgreichen Durchsicht unterwarf. Die zweite Hälfte des Dramas von III 7 an, welche 1787 zum erstenmale bekannt gemacht wurde, erfuhr 1801 ebenfalls noch eine Kürzung von gegen 500 Versen, wovon allein auf die große Szene zwischen König und Marquis fast 200 kommen. Es ist demnach die Ausgabe von 1801, mit der von 1787 verglichen um etwa 1000 Verse gekürzt. Von den noch späteren Änderungen sind die von 1802 ganz unbedeutend, dagegen 1805 unternahm Schiller behufs der Ausgabe des „Theaters" eine letzte Durchsicht, in welcher er noch manche Ausdrücke änderte, etliche Male den Versbau besserte und hin und wieder abermals kürzte; von einiger Erheblichkeit ist dies indes nur im zweiten Akte, wo über 70 Verse wegfielen, meist im 10. Auftritt (Alba und Domingo). Im Ganzen hat hiernach der Dichter von den bereits veröffentlicht gewesenen Versen ungefähr 2000 oder beinahe den Betrag eines fünfaktigen Stückes wie Goethes Iphigenie (2174 Verse) weggestrichen. Trotzdem übertrifft das Drama auch jetzt noch mit 5370 Versen seine sonst längsten Stücke sehr erheblich: Maria Stuart zählt 4033, Wallensteins Tod 3866 Verse.*) Sonach ist die den heutigen Lesern Schillers geläufige Form des Stückes im wesentlichen die Redaktion von 1801, von

*) Nach der Zählung bei Goedeke im XII. Bande. Wer diese Ausgabe daraufhin aufschlägt, könnte leicht irrtümlich die Jungfrau von Orleans für länger als diese beiden Stücke halten, da dieselbe die Zahlen bis 4945 zeigt. Aber seltsamerweiser hat der Herausgeber in diesem einen Bande (XIII, enthaltend Macbeth, Jungfrau, Turandot) nicht die Verse des Dichters, sondern die Zeilen der Ausgabe gezählt, so daß also nicht bloß alle szenischen Bemerkungen, Überschriften der Akte und Auftritte, sondern auch die sämtlichen Personenangaben mitgerechnet sind, was zusammen wohl gegen 1500 Zeilen ausmacht. In den folgenden Bänden ist zu der allein zweckmäßigen Art der Verszählung wieder zurückgekehrt; ein Grund zu der Abweichung in Band XIII ist nicht ersichtlich.

der ich als Einzelheiten nur noch zwei Äußerlichkeiten anführen will, nämlich erstens, daß der Name „Don Karlos“ statt des früheren „Dom Carlos“ hier zuerst auftritt, und zweitens, daß der Vorname des Marquis, der vorher Rodrigo (mit unrichtiger Verkürzung der mittleren Silbe) lautete, erst hier in die deutsche Form Roderich verwandelt wurde.

Aber die bloße Vergleichung des äußeren Umfanges giebt in keiner Weise eine Vorstellung von der außerordentlichen geistigen Arbeit, welche in diesen Änderungen zu Tage tritt. Es hat vielleicht nie einen großen Dichter gegeben, der ein so unbefangener und einsichtiger Beurteiler seiner eigenen Werke war wie Schiller, natürlich nur wo er rein nach künstlerischem Gesichtspunkt und freien Geistes arbeitete; denn seine Theaterbearbeitungen der Räuber und des Fiesko, die er unter starkem äußerem Druck anfertigte, würden freilich diesem Urteil widersprechen. Glänzend aber bewährte er es hier im Karlos; vor allem ist er Meister in der Kunst, die er auch später oft mit Glück ausübte, durch bloßes Streichen zu bessern.*) Schiller ließ, besonders in seiner ersten Periode, aber auch später noch, oft bei dem ersten Niederschreiben einer Dichtung dem schaffenden Triebe allzusehr die Zügel schießen; Gedanken und Worte strömten ihm in Überfülle zu, und er konnte sich's oft nicht versagen, den Gedanken nach Inhalt und rhetorischem Ausdruck weiter auszuführen als es die gegebene Situation forderte oder zuließ. Daher die eigentümliche Erscheinung, die wir bis in die Zeit der Vollendung des Wallenstein verfolgen können, daß er bei fast allen größeren Dichtungen später erhebliche Kürzungen vor-

*) Er verstand dieselbe auch fremden Erzeugnissen gegenüber. Goethe rühmt bei Eckermann III, S. 232, daß er in der Kunst des „Streichens“ besonders groß gewesen sei, und erzählt: „Ich sah ihn einmal bei Gelegenheit seines Musenalmanachs ein pompöses Gedicht von zweiundzwanzig Strophen auf sieben reduzieren; und zwar hatte das Produkt durch diese furchtbare Operation keineswegs verloren, vielmehr enthielten diese sieben Strophen noch alle guten und wirksamen Gedanken jener zweiundzwanzig.“

nahm; erst von 1799 ab finden wir dafür kein Beispiel mehr, weder in den Dramen noch in den Gedichten.

Der äußere Umfang eines Dramas ist nicht etwas Gleichgiltiges oder Willkürliches und darf nicht beliebig ausgedehnt werden. Der Dichter, welcher bei der Fülle seines Stoffes die Beschränkung auf die ungefähre Länge eines Theaterabends als drückend empfindet, glaubt wohl sich davon befreien zu können, indem er auf die Aufführung verzichtet. So erklärte Schiller am Schluß des zweiten Aktes in der Thalia ausdrücklich, daß Don Karlos kein Theaterstück werden solle. „Die dramatische Einkleidung," sagt er, „ist von einem weit allgemeineren Umfang als die theatralische Dichtkunst, und man würde der Poesie eine große Provinz entziehen, wenn man den handelnden Dialog auf die Gesetze der Schaubühne einschränken wollte." Schon der Rezensent in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, Leipzig 1786 (Braun I, S. 153) wies darauf hin, daß diese Worte ebensowohl Wahres als Falsches enthalten. Denn allerdings kann man ja ein dramatisches Gedicht auch bloß *lesen*, und die Werke, die wir am genausten kennen, haben wir sehr viel öfter gelesen als aufgeführt gesehen; auch ist die Wirkung dabei durchaus nicht notwendig schwächer, da jede schauspielerische Darstellung auch Mängel hat. Schon Aristoteles giebt zu, daß die wesentliche Wirkung der Tragödie nicht bloß bei der Aufführung, sondern auch beim Lesen eintrete. Aber trotzdem steht die dialogische Form mit der vergegenwärtigenden Darstellung in so engem Zusammenhange, daß wir auch beim bloßen Lesen stets die letztere vor Augen haben. Daher kommt es, daß ein Maß der Ausdehnung, welches wir bei einer epischen Darstellung uns ohne Anstoß gefallen lassen, hier als unzulässig empfunden wird, auch wenn wir still im Zimmer sitzend uns andächtig in das Werk vertiefen. Wir fordern, daß sich das Drama gleichsam mit einem Blicke überschauen lasse. Man denke, wie fast unbeschränkten Raum wir z. B. dem Roman gestatten (obwohl das alte Wort, daß ein großes Buch ein großes Übel sei, meist auch hier zutrifft), wie wir selbst durch mehrere Bände hin-

durch noch die künstlerische Anordnung, wenn sie vorhanden ist, fühlen und schätzen. Ein dramatisches Werk von solchem Umfange würde uns als fast ungenießbar erscheinen, es wäre nach Aristoteles' Wort nicht mehr „wohlzuübersehen“ (εὐσύνοπτον) und würde an sein berühmtes Tier von zehntausend Stadien Größe (ζῷον μυρίων σταδίων) erinnern. Dazu kommt, daß wir auch für gewisse Teile des Dramas ein ungefähres Maß gewohnt sind, welches der Dichter nicht ohne Schaden allzusehr überschreiten darf. So ist z. B. der erste Auftritt im Karlos zwischen dem Prinzen und Domingo eine bloße Vorbereitungsszene, sie macht uns vorläufig mit der Stimmung des Helden bekannt, wir ahnen ein schreckliches Geheimnis, und darin liegt das „erregende Moment.“ Die jetzige Ausdehnung von etwa 120 Versen ist für diese Bedeutung schon reichlich bemessen. Wenn aber dieser Auftritt in der Thalia fast dreifach so lang war und beinahe den Umfang eines ganzen Aktes von Goethes Iphigenie hatte, so mußte dies für die Auffassung des Ganzen nachteilig sein; der Leser mußte danach Domingo eine dramatische Bedeutung beimessen, die er nicht hat; und da man doch andrerseits deutlich genug auf eine andere, tieferliegende Entwickelung hingewiesen wurde, so mußte die Szene ermüdend wirken. Ein so langes Verweilen bei einem Nebenverhältnis verträgt die knappe dramatische Form nicht; die Szene erhielt daher schon 1787 im wesentlichen ihre heutige Gestalt. Ein anderes Beispiel bildet das Gespräch zwischen Alba und Domingo II 10, welches bei den verschiedenen Umarbeitungen ziemlich auf die Hälfte seines ursprünglichen Umfangs zurückging. Hier trat früher eine Häufung der Motive hervor, die zerstreuend und dadurch schwächend wirkte. Herzog Alba ist Karlos' natürlicher Feind: daß des Fanatismus rauher Henkersknecht und der Karl, dem's feurig durch die Wangen läuft, wenn man von Freiheit spricht, im tiefsten innerlichen Gegensatze stehen, bedarf keiner weiteren Begründung, ja die grundsätzliche Gegnerschaft verliert an Schärfe, wenn Persönliches, das also ausgleichbar wäre, dazu kommt. Hier war nun dem Herzog gegen den Prinzen

wie gegen die Königin das erbitterte Gefühl persönlicher Rache geliehen: er erzählte, Karlos habe ihn bei der Huldigung der Stände Arragoniens öffentlich beschimpft und Elisabeth habe einst seinen Anschlag gegen den Prinzen von Bourbon (nachmals Heinrich IV.) zu vereiteln gewußt. Dies und ähnliches, das zum Teil glücklich erfunden oder verwertet und wirkungsvoll dargestellt war, strich des Dichters reifere Einsicht 1801, zum Teil erst 1805 schonungslos fort, um das so schon an Motiven überreiche Stück zu vereinfachen und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Hauptsache zu fesseln. Unter denselben Gesichtspunkt fällt auch die dramatische Verwendung des Auto da Fe. Jetzt wird es I 3 eben nur erwähnt und alsdann vom Könige kurz aber feierlich angekündigt; so trägt es höchst bedeutsam zur Charakteristik Philipps und des ganzen Zeitalters bei, ohne die Aufmerksamkeit allzusehr auf sich zu ziehen. Aber in der Thalia endigte die Szene I 6, welche weit über das Doppelte ihrer jetzigen Länge hatte, mit einem Auftritt, in welchem Philipp die Königin trotz ihrer Weigerung und Beschwörung zwang, ihn unmittelbar zu dem Ketzergericht zu begleiten, und alsdann eröffnete sich der zweite Akt mit einer (noch nicht ausgeführten) Szene, in welcher der König mit seinen Granden und den Inquisitoren von dem Auto da Fe zurückkam; man erfuhr, daß die Königin durch eine Ohnmacht genötigt gewesen, die „Glaubenshandlung" früher zu verlassen, der Kardinal hinterbrachte dem Könige zweideutige Ausrufe des Prinzen, welche diesem während des schrecklichen Festes entwischt waren und Drohungen gegen das Inquisitionsgericht enthielten. Hierdurch gewann dies Motiv eine Breite und Bedeutung, welche gegen die Einheit verstieß und nur gerechtfertigt gewesen wäre, wenn die dramatische Entwickelung an diesen Punkt anknüpfen oder sich um ihn drehen sollte. Kleinere Abschnitte, die aus ähnlichen Gründen fortfielen, wären noch mehrere namhaft zu machen. So gab III 3 Herzog Alba dem Könige, um seine Erbitterung gegen Karlos noch mehr zu reizen, ein „beißendes Pasquill" in die Hand, welches der Prinz verfaßt haben sollte,

worin „sein ausgelassener Witz selbst seines Vaters heilige Person mißhandelte.“ Auch die seltsame Verabredung gehört hieher, welche am Schluß der Szene I 2 die beiden Freunde trafen, damit Karlos von der gelegenen Zeit benachrichtigt werde, wann er bei der Königin erscheinen könne. Der Marquis warf die Frage auf, welches Zeichen er geben solle, da die Entfernung etwas groß und „näher sich zu wagen für beider Sicherheit nicht ratsam“ sei. Karlos erwiderte nach einigem Besinnen:

„Wie? Wenn das gelänge! — Ja es muß — es muß!
So eben, weiß ich, ist die Zeit, wo sie
Den Garten zu besuchen pflegt. Die Quellen
Im ganzen Garten hängen mit dem Brunnen
Der Nereiden, den du vor dem Lusthaus
Der Königin entdecken wirst, zusammen.
Zum Glücke stehn jetzt alle still. Wenn du
Ein Mittel findest, diese einzige
Fontaine zu eröffnen, springen alle
Kaskaden in Aranjuez — und ich
Weiß meine Losung.

Marquis.

Glücklicher Gedanke!“

Sehr glücklich konnte man eigentlich die Wahl eines so auffallenden Mittels zur Bestellung einer geheimen Botschaft kaum nennen. Außerdem erfuhr man nachher kein Wort von der Ausführung dieses Planes. In der szenischen Bemerkung I 4 heißt es: „Der Marquis winkt einem Pagen, der sich im Hintergrunde zeigt und sogleich verschwindet.“ Unmittelbar darauf kommt Karlos, es ist also anzunehmen, daß der Marquis den Pagen dahin bestellt hat, um ihm zur rechten Zeit einen Wink geben zu können, und so wird Karlos' Erscheinen aufs leichteste begründet, ohne die ganze Wasserkunst von Aranjuez in Bewegung zu setzen. Mit Recht strich daher Schiller 1801 jenes Motiv.

Aber vor allem ist das sichere Taktgefühl zu bewundern, mit welchem der Dichter alles wegstrich, was einem reiferen Geschmacke nicht entsprach. In sehr vielen Fällen kommen

natürlich beide Gesichtspunkte gleichzeitig zur Geltung. So ist z. B. die starke Kürzung der ersten Szene, auch abgesehen von den besprochenen dramatischen Rücksichten, ein großer ästhetischer Gewinn; denn diese Szene war wohl die unreifste des ganzen Stückes. Einerseits mußte das Benehmen des Prinzen in hohem Grade auffallen, indem er dem Domingo gegenüber, den er doch als seinen „fürchterlichsten Feind“ kennt und gleich mit dem ersten Worte als einen „Erzspion“ bezeichnete, fortwährend in den unmäßigsten Ausdrücken von seinem Geheimnis sprach, von seinem „rasenden Gelust,“ seinem „frevelhaften Durst,“ den nur „ein Verbrechen löschen“ könne, dem ein „ewiges, ein schreckliches Gesetz, die starre unwandelbare Regel der Natur“ entgegenstehe u. dgl. Mit Recht wird in der vorher erwähnten Besprechung des Stückes in der Neuen Bibliothek der sch. W. (Braun I, S. 159) bemerkt, daß man dadurch gerade keine günstige Vorstellung von seinem Verstande erhalte; denn „bekennen, daß man ein Geheimnis im Busen trage, heißt dieses Geheimnis halb verraten.“ Außerdem aber war gerade diese Szene überreich an übertriebenen, gesuchten und geschmacklosen Wendungen und rechtfertigte den Tadel desselben Beurteilers über den „schwülstigen, mit Tropen überladenen Stil.“ So rief z. B. Karlos dem Priester, der sich vermißt, in seine Seele dringen zu wollen, die Worte zu:

„Elender, weh dir selbst!
Wohin — wenn dir dein Bubenstück gelänge —
Wohin verkröchst du dich? In einer Auster
Gehirne krümmte deine Seele sich,
Wenn ihr die meinige begegnen sollte.“

Er nannte ihn einen „Schlächterhund des heiligen Gerichts,“ der „die fetten Kälber in das Messer hetze“ u. dgl. Wie höchst gesucht war die Erfindung von dem Brunnen in der Sierra Morena, und dabei Karlos' Wendung: „So, Bösewicht — und an mein Herz willst du die Wünschelrute halten?“ dem Gespräch Hamlets mit Güldenstern über das Flötenspiel allzudeutlich und zwar recht unglücklich nachgeahmt. Von allen

diesen Auswüchsen ließ der Dichter nicht eine Zeile stehen. Ähnlich wurde in anderen Fällen ein Motiv, auch wo es erhalten blieb, gemildert oder geschmackvoller gewendet. Ich hebe nur die Geschichte aus der Knabenzeit der Freunde hervor. Statt daß jetzt der falsche Wurf des Federballs, welcher der „Tante von Böhmen“ ins Auge flog, den Zorn des Königs erregte, erzählte Karlos in der Thalia:

„Einmal geschah's bei unsern Kinderspielen,
Daß meines Vaters zahmer Pavian
Dich ärgerte, der Pavian sein Liebling.
Ein Messer warfest du nach ihm, das Tier
Lief heulend zu dem König und blieb tot
Zu seinen Füßen liegen. Rasend sprang
Der König auf“ u. s. w.

Auch die Strafe des Prinzen war noch mehr ins Ungeheure gezeichnet: „Den König,“ hieß es,

„Erbitterte des Knaben Heldemut.
Zwölf fürchterliche Stunden zwang er mich
In einem toten (?) Kerker ihn zu büßen.“

Fast unzählig sind alsdann die Stellen, wo Schiller im einzelnen änderte oder kürzte. Es liegt dieser Besprechung fern, über die Fälle dieser Art einen vollständigen Überblick zu geben; denn es ist keine Szene und keine Seite davon unberührt geblieben. Erstaunlich ist das feine Taktgefühl und der sichere Geschmack, den der Dichter dabei auch in Kleinigkeiten bewährte. Man vergleiche z. B. die kurze Szene III 8 zwischen Alba und dem Marquis in den beiden Fassungen von 1787 und 1801. Daß sie von 27 Zeilen auf 10 herabgesetzt wurde, ist das wenigste. Aber man kann die ältere Form heute kaum ohne ein Lächeln lesen. Worte Posas an Alba wie: „Daran ist niemand schuld als Sie.“ „Sie sehen, es führt zu nichts.“ „O das wird so sehr nicht eilen.“ „Sagen Sie mir doch, wie lange kann denn das dauern?“ u. dgl. standen dem Helden etwas kindlich zu Gesichte. Mit sicherem Takte hat Schiller alles das weggestrichen und ohne ein einziges neues Wort hin-

zuzufügen, nur die zehn vortrefflichen Verse stehen lassen. Ähnlich verfuhr er nun an vielen andern einzelnen Stellen. Überall wurden Flecken getilgt, Auswüchse beschnitten, Übertriebenheiten herabgesetzt, Roheiten gemildert. Bald ließ er eine oder mehrere Zeilen fort, z. B. I 2:

„So war es nicht, wie ich Don Philipps Sohn
Erwartete. So fürchterlich umarmte
Mich Karl noch nie. Ein unnatürlich Rot" u. s. w.

Hier fielen die hervorgehobenen Worte erst 1801. In derselben Szene, wo der Marquis auf Karls Erinnerung an seine Knabenworte „Ich will bezahlen wenn du König bist" ihm die Hand reicht und erwidert: „Ich will es, Karl, das kindische Gelübde" u. s. w., standen in der Thalia vorher noch folgende Zeilen:

Marquis (in der heftigsten Aufwallung).
„Und mich verleugne zwischen Tod und Leben
Die himmlische Barmherzigkeit — das Thor
Des Paradieses schlage eilend zu,
Wenn einst mein abgeschiedner Geist dort landet,
Die Auferstehung misse mein Gebein,
Gott meine Seele, wenn ich je —
Karlos.
Halt ein,
Du sollst nicht schwören —
Marquis.
Wenn ich je vergesse,
Was Karl für seinen Rodrigo gethan,
Was Rodrigo dem Karlos zugeschworen.
Auch meine Stunde schlägt vielleicht."

In I 5 waren Karlos' Worte:

„Auf diesem Platz will ich verzaubert liegen
In dieser Stellung angewurzelt" —

nicht so abgebrochen, sondern er fuhr fort:

„In dieser Stellung angewurzelt kleben,
Bis über mir und unter mir das Rad
Der Schöpfung stillgestanden."

Hier machte der Rezensent in der Neuen Bibliothek die nicht unwitzige Bemerkung, daß die Antwort: „Rasender!"

welche die Königin giebt, die einzige und beste Antwort sei, die man auf so etwas geben könne. In IV 3 war nach den Worten des Marquis: „Widerrufen kann der König nie. Wir kennen ja den König“ vor 1801 noch hinzugefügt:

„Unwandelbar wie der Natur Gesetze
Beharrt sein überlegter Schluß.“

In andern Fällen wurden treffendere Ausdrücke eingesetzt. So lauten Karlos' Worte I 2 nach dem Eingeständnis seiner Liebe ursprünglich:

Weltgebräuche,
Die *Tafeln* der Natur und Roms Gesetze
Verklagen diese Leidenschaft. Mein *Wunsch*
Stößt fürchterlich auf meines Vaters *Liebe*.

Indem Schiller 1787 für die vier hervorgehobenen Ausdrücke die Worte einsetzte: Ordnung, verdammen, Anspruch, Rechte, gewann die ganze Stelle ausnehmend an bezeichnender Kraft und Klarheit. — Ähnliche Änderungen gehen durch das ganze Stück. Im letzten Auftritt sagt Karlos:

„Von dieser Stelle hätten mich noch gestern
Des nahen Todes Schrecken nicht gerissen.“

So schrieb Schiller erst 1801, bis dahin hieß der Vers:

„Des Weltgerichts Posaunen nicht gerissen.“

Gerade dies auffallend häufige Anpochen an die jenseitige Welt, an Ewigkeit und Weltgericht, Auferstehung, Paradies und Verdammnis ist sehr bezeichnend für Schillers früheste Periode; man denke nur an die Laura-Oden und so viele Stellen der drei ersten Dramen. Um diese Zeit fing er an, auch dies zu überwinden und sich menschlicherer Bilder zu bedienen. — Einzeln kam es auch vor, daß aus einem gestrichenen Abschnitt ihm einiges der Erhaltung wert dünkte und er es deshalb anderswo wieder in die Darstellung einflocht. So wurde eine ganze Anzahl von Versen, die der König unsprünglich II 5 zu Domingo sprach, ihm später in der Szene III 10 dem Marquis gegenüber in den Mund gelegt. Zuweilen ist es ein einziges Wort, das der Dichter vom Untergange rettete. In den Zeilen des Herzogs

Alba, die in der jetzigen Szene II 13 mit vollem Rechte gestrichen wurden, stand das Wort „Missethätersbangigkeit," welches ihm als von neuem und bezeichnendem Gepräge wohl wirkungsvoll dünkte; er nahm es deshalb in Karlos' Worte I 2 auf: „Nein, ach nein, Ich hasse meinen Vater nicht" u. s. w., wo statt dessen bisher das abgegriffnere Wort „Höllenangst" gestanden hatte.

Im ganzen verfuhr der Dichter sowohl 1787 als 1801 und 1805 mit so besonnener und immer gereifterer Einsicht, daß Stellen, in denen man der älteren Fassung den Vorzug geben oder die Verkürzung bedauern müßte, kaum vorhanden sind; einige unbedeutende Kleinigkeiten sind unten im einzelnen angeführt. Düntzer urteilt zwar S. 107, daß durch die Änderungen von 1801, wenn sie auch das Stück zur Aufführung geeigneter gemacht hätten, doch „der Vers an vielen Stellen zerrissen und der Zusammenhang oft verdunkelt worden sei." Ich kann indes dies Urteil nicht teilen. Kaum ein paar Stellen kann man anführen, wo die getilgten Verse einen deutlicheren Wink für den Zusammenhang enthielten. Etwa Karlos' letzte Bitte an den König II 2, wo zwischen den Worten „Ich soll und muß aus Spanien" und „Mein Hiersein ist Atemholen unter Henkers Hand" ursprünglich noch die Zeile stand: „Ein Übel, das niemand ahnet, tobt in mir." Oder IV 3, wo der Marquis vor 1801 etwas genauer angab, wie er sich den Verlauf der Dinge etwa denke, wenn Karlos nach Brüssel gehe. Der König, sagte er, werde hoffentlich nachgeben müssen.

„Wie der Niederlande
Vereinte Stärke gegen Philipps Macht
Bestehen müßte, wäre zu berechnen.
Doch nein, so blutig wird es nicht. Europa
Wird zwischen Sohn und Vater Frieden mitteln.
Karl spricht von Unterwürfigkeit — und Demut
Muß Wunder thun an eines Heeres Spitze.
Dem König bleibt die Wahl, großmütig zu
Vergeben oder zweifelhaft zu schlagen.
Wie kann er wanken? — Eben dieser Mensch,
Der eine bill'ge Bitte abgewiesen,
Wird ein Verbrechen übersehn."

Eine Stelle, beiläufig, die aufs klarste zeigt, daß in dieser Szene Posa noch nichts von dem Bündnisse aller Staaten Europas weiß, wodurch die Niederlande auf ewige Zeiten von der Krone Spanien getrennt werden sollten. Sonst wüßte ich in der That im ganzen Stücke keine Stelle der Art namhaft zu machen; und auch hier, wird man zugeben, ist die Frage keineswegs entschieden. Was aber den Versbau betrifft, so ist richtig, daß derselbige einigemale litt, indem der Dichter sich nicht Zeit nahm oder es der Mühe nicht wert hielt, ihn wieder glatt herzustellen. Doch ist dies durchaus unbedeutend. Daß dem Stück „eine gründliche Durcharbeitung in metrischer Hinsicht fehle,“ wie sich Düntzer S. 109 ausdrückt, kann man kaum einräumen; denn wenn auch Unregelmäßigkeiten, Sechsfüßler und Vierfüßler, nicht völlig vermieden sind, so verfährt der Dichter doch hierin lange nicht so sorglos als z. B. im Wallenstein, welcher verhältnismäßig etwa die doppelte Anzahl von sechsfüßigen Versen aufweist. Im ganzen sind die Verse trefflich gebaut, von leichtem, natürlichem Fluß, oft von bezauberndem Wohllaut und hinreißender Sprachgewalt; dabei auch dramatisch höchst kräftig, lebendig und charaktervoll. Dies erkannte schon der Rezensent in der Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung an (Braun I, S. 205), welcher mit vollem Rechte dem Don Karlos in dieser Hinsicht „selbst vor dem Nathan einen beträchtlichen Vorzug“ zuerkennt.

Alles in allem muß man gestehen, daß die Art, wie Schiller sein Stück einer vollkommneren Form näher führte, entschiedene Bewunderung verdient und uns das Reifen des großen Dichters gerade während der in Rede stehenden wichtigen Periode seiner Entwickelung in überaus anziehender Weise vor Augen führt. Mit Recht hob eine andere zeitgenössische Besprechung in den Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen (Braun I, S. 191) die „Selbstverleugnung“ hervor, „mit der Herr Schiller die ersten Aufzüge dieses Stückes, seit sie in der Thalia erschienen, verändert und sogar Schönheiten der Wahrheit geopfert habe.“

Besprechung einzelner Stellen.

I 2.

„Ihr krankes,
Ihr krankes Herz? Und was ist wieder gut? —
Sie hören, was mich stutzen macht.“

Der Marquis, der bei Karlos' Worten gestutzt hat, will diese Bewegung, die dem Freunde nicht entgangen sein kann, erklären. Übrigens hat die Stelle einige Ähnlichkeit mit Marinellis Antwort auf Klaudias Erwähnung vom Tode des Grafen Appiani (Emilia III 8): „Des sterbenden Grafen? Grafen Appiani? Sie hören, was mir in Ihrer seltsamen Rede am meisten auffällt.“

„Hier, Roderich, siehst du zwei feindliche Gestirne“ u. s. w.

Bei diesem prächtigen Gleichnis, welches den Gedanken mit ungemeinem Nachdruck vergegenwärtigt, denkt der Dichter etwa an einen Kometen, der die Bahn eines andern Weltkörpers kreuzt und mit ihm zusammenstößt. Ähnlich ist Wallensteins Bild: „Und wenn der Stern, auf dem du lebst und wohnst, aus seinem Kreise tritt, sich brennend wirft auf eine nächste Welt und sie entzündet“ — Solche Bilder, welche den Blick in die ungeheure Weite des Weltalls lenken, liebte Schiller besonders in seiner Jugenddichtung, vgl. die Laura-Oden, das Lied an die Freude u. a. In unserm Stücke sagte in den Ausgaben vor 1801 König Philipp I 6 von seinem Sohne, dessen stumme Zurückhaltung ihm unheimlich ist:

„Das, Herzog, das ist irgend ein Komet,
Der meinem Horizont sich schrecklich nähert.“

I 5.

„Und weiß er auch, wie reich er ist? Hat er
Ein fühlend Herz, das Ihrige zu schätzen?
Ich will nicht klagen, nein, ich will vergessen,
Wie unaussprechlich glücklich ich mit ihr
Geworden wäre — wenn nur e r es ist.“

Der plötzliche und etwas harte Übergang von der Anrede zur dritten Person („mit ihr") erklärt sich durch einen Blick in die frühere Fassung der Stelle. Denn vor 1801 hieß es:

„Ich will nicht klagen. Große Vorsehung,
Ich will es dir vergeben, will vergessen,
Wie unaussprechlich glücklich ich mit ihr —" u. s. w.

ebenso die nachher folgende, bei der jetzigen Lesart überraschende Anrede, die natürlich ebenfalls nur auf die Vorsehung gehen kann:

„Du nahmst mir meinen Himmel nur, um ihn
In König Philipps Armen zu vertilgen."

Geradezu unverständlich kann man indes die gekürzte Fassung nicht nennen. Ein Schauspieler, der bei oder vor den Worten „Ich will nicht klagen" den nötigen Absatz macht und etwa einen Blick zum Himmel richtet, kann die Beziehung ohne Mißverständnis zur Geltung bringen. Jedenfalls kann man es nur mißbilligen, wenn Goedeke statt des obigen „mit ihr" die Lesart der Ausgabe von 1802 „an Ihrer Hand" aufgenommen hat. Er hält sonst durchaus an der Ausgabe von 1801 und den hierin von Schiller selbst getroffenen Änderungen von 1805 fest, und dies ist auch kritisch allein das Richtige. Es ist zu bedauern, daß er hier und an einigen wenigen andern Stellen auf eine andere Ausgabe zurückgreift. Dies dürfte wenigstens nur dann geschehen, wenn die kritisch beste Lesart unbrauchbar wäre. Aber hier ist sie sogar vorzuziehen. Denn abgesehen davon, daß ohne Not ein Sechsfüßler hergestellt wird, tritt die Anrede „Du nahmst mir meinen Himmel" u. s. w. nun erst recht unvermittelt und unverständlich ein. — Mit der Anrede der Vorsehung, ohne daß das Wort genannt wird, kann man Iphigeniens Wendung an die Götter vergleichen (V 3) „Allein euch leg' ich's auf die Knie!"

„Wer sind Sie denn in diesem Reich? Laß hören.
Regentin etwa? Nimmermehr!" u. s. w.

Der Ausdruck ist recht auffallend; denn Regentin zu sein, kann doch Elisabeth auch nicht im mindesten beanspruchen. Es

wäre schlimm, wenn jede Königin so etwas wie Regentin sein zu können glaubte.

— „Wenn es ihm
Nichts als den Umsturz der Gesetze kostet"

Der Eindruck der Erhabenheit in diesen Worten hat darin seinen Grund, daß der „Umsturz der Gesetze" uns sonst notwendig als der Inbegriff alles sittlich Verwerflichen erscheint, so daß eine Steigerung gar nicht mehr denkbar ist, während die Einführung mit „nichts als" ihn als etwas Geringfügiges, kaum Nennenswertes bezeichnet, so daß auf den Zustand des Gemütes, dem dies so erscheint, ein ungeheures Licht geworfen wird. Ganz ähnlich in dieser Hinsicht ist Posas Wort III 10, wenn er auf Philipps Frage, ob er bei Angabe seiner Gründe zu wagen fürchte, antwortet: „Wenn ich Zeit gewinne, sie zu entwickeln, Sire, — mein Leben höchstens." Durch den Zusatz „höchstens" wird dasjenige, was den meisten Menschen als der Inbegriff aller Güter gilt, dessen Verlust notwendig den Verlust aller Güter einschließt, als ein geringfügiges, leicht entbehrliches Ding bezeichnet. Zu vergleichen ist auch Karlos' Wort II 2 (dies Amt) „will einen Menschen, Vater, und das ist das Einzige, was Alba nie gewesen."

I 6.

Der erste Vers dieses Auftritts beginnt unvollständig:

„So allein, Madame?"

Die ältere Fassung zeigt auch hier den Grund, indem sie am Schluß des vorangehenden Auftritts dem Prinzen nach Empfang der Briefe noch die Worte gab: „Ha, ich verstehe!" Diese strich Schiller 1801 und ließ den Vers unergänzt. Dagegen in der Ausgabe von 1802 lautete Philipps Frage:

„Was seh' ich! Sie hier! So allein, Madame?"

Dies ist eine recht auffällige Verschlechterung. Der erstaunte Ausruf „Sie hier!" hat, da wir uns beim Landhaus der Königin, in ihrem „Gartenwäldchen" befinden, keinen ver-

ständlichen Sinn; auch wird die Befremdung des argwöhnischen Königs ungleich besser durch die eine knappe Frage, auf die es ankommt, als durch drei sich gleichsam überstürzende Ausrufe gekennzeichnet, die ganz gegen seine wortkarge Natur sind. So ließ denn auch Schiller bei seiner Durchsicht des Stückes 1805 die Worte gewiß mit Bedacht fort, und es ist unrecht, daß Goedeke sie jetzt wieder eingesetzt hat; sie sind sachlich anstößig und kritisch verwerflich. Die Unvollständigkeit des Verses ist im Verhältnis dazu ganz bedeutungslos.

„Wenn ich einmal zu fürchten angefangen,
Hab' ich zu fürchten aufgehört."

Philipp will sagen: Das Gefühl der Furcht kann bei mir nur einen Augenblick dauern; ich würde, sobald ich fürchte, durch schnelle That (Strafe, Tod) die Ursache der Furcht und dadurch diese selbst wegräumen. Eine Erläuterung dazu giebt z. B. Philipps rasches Verfahren gegen Posa.

II 2.

„Solche Kranke
Wie du, mein Sohn, verlangen gute Pflege
Und wohnen unterm Aug' des Arzts."

Etwas unbequem ist hier „wohnen" etwa für „müssen wohnen" oder „wohnen besser." Daher verdient die Lesart

„und Wohnen unterm Aug' des Arzts,"

Beachtung, welche Goedeke und vor ihm schon Heinrich Kurz aus der Thalia aufgenommen hat.

II 4.

„Die hintern Zimmer im Pavillon."

Das Wort ist viersilbig zu lesen (Pavillion), und so braucht Schiller damals alle ähnlichen Worte z. B.

II 7: „Das Billet — das Billet enthalte."
III 2: „im linken
Pavillon war Feuer."
V 9: „Die durch diesen
Pavillon verbreitet stehn,"

wo einige Ausgaben, aber ohne kritische Berechtigung, haben: „Pavillon hin verbreitet stehn.“ Ebenso z. B. in der „Schlacht“:

„Bataillone niederwälzt der Tod.“

Die einzige Stelle mit anderer Messung im Don Karlos ist meines Wissens die Zeile II 7

„Ich übergab ihm Schlüssel und Billet,“

welche indes vor 1801 lautete:

„Ich übergab ihm Billet und Schlüssel.“

Ähnlich, doch unserer heutigen Aussprache mehr entsprechend, ist, daß er in Wörtern wie „Millionen“ das i stets vokalisch liest, also viersilbig mit vollem Ton auf der ersten Silbe z. B. III 10 „Von Millionen Königen ein König.“ Ebenso: „Seid umschlungen, Millionen!“ Auch noch in späterer Zeit z. B. in dem Epigramm: „Millionen beschäftigen sich, daß die Gattung bestehe.“ Vgl. die Anmerkung von Imelmann zu Vers 91 der Künstler, der unter anderm hervorhebt, daß der Name Oktavio im Wallenstein stets viersilbig ist, während z. B. Antonio in Goethes Tasso oft die dreisilbige Messung zeigt.

Die letzten Reden des Prinzen in dieser Szene sähe man gern noch erheblich gekürzt, obgleich der Auftritt bereits 1801 von 150 Versen auf 86 zurückgebracht ist. Worte wie „Du nimmst ein schreckliches Geheimnis mit, das jenen starken Giften gleich“ u. s. w. sind einerseits offenbar höchst zweckwidrig, da sie den Pagen, wenn er noch unbefangen ist, notwendig ängstlich und befangen machen müssen; außerdem aber sind sie auch dramatisch nicht gut, da sie die drängende Handlung empfindlich aufhalten. Die Szene gehört zu den wenigen, die noch ziemlich stark den Stempel der früheren Periode, der ersten Thalia-Veröffentlichung, an sich tragen.

II 5.

„Der König hat ganz recht, ganz recht.
Ich seh's jetzt ein und bin vergnügt.“

Das Wort vergnügen braucht Schiller nach dem Sprachgebrauche der Zeit für befriedigen, also vergnügt für zufrieden.

Vgl. V 9 „Seine Neigung war die Welt mit allen kommenden Geschlechtern. Sie zu vergnügen fand er einen Thron“ u. s. w. Für diesen Gebrauch führt Imelmann zu Vers 409 der Künstler: „Je reifer ihr den schnellen Blick vergnüget,“ noch Gordons Worte in Wallensteins Tod IV 7 an: „Ich bin vergnügt, verlange höher nicht hinauf“ und den Grafen von Habsburg, der „des Jagens Begier vergnüget“ d. h. befriedigt; hierher gehört ferner auch wohl Polykrates „mit vergnügten Sinnen,“ was wohl nicht bedeutet „fröhlichen Sinnes,“ sondern „zufriedenen Sinnes.“ Ebenso bei andern Schriftstellern, z. B. in Gellerts Erzählung von dem armen Schiffer: „Ich bin vergnügt, ich habe keine Schulden.“ Ein hübsches Beispiel bietet auch unser Stück in einer Lesart der älteren Ausgaben. Bis 1801 wies Posa III 10 Philipps Aufforderung sich eine Gnade zu erbitten mit den Worten zurück: „Sire, ich bin vergnügt.“ Dies würde uns heut recht launig klingen, und Schiller hat durch die Änderung „Sire, ich bin zufrieden“ die giltigste Übersetzung des in dieser Bedeutung allmählich absterbenden Wortes in den neueren Sprachgebrauch gegeben. In demselben Sinne steht auch begnügt, z. B. bei Goethe, Nat. Tochter I 5: „Begnügte sollten unterm niedern Dach, Begnügte sollten im Palaste wohnen.“

II 8.

Daß die Prinzessin etwas sehr kühn handelt, indem sie Karlos' Hemdkrause wegschnellt und eine „Bandschleife, die da verborgen war, wegnimmt,“ ist schon von andern bemerkt worden. Auffallend ist aber auch ihr Irrtum, daß sie sich einbildet, es sei ihre Schleife, während sie doch von der Königin ist. Erst nach Karls Weggange erkennt sie sie, wobei der Dichter dieselbe seltsamerweise als „die Schleife, die Karlos ihr gegeben hat“ bezeichnet.

„Wo man das bischen Maske
Noch allenfalls zu loben fand“

d. h. wo etwas Verstellung noch angebracht, zweckmäßig, löblich war.

II 14.

„Was wir
Verheimlichen, kann euren Gott nicht schänden,
Es ist sein eignes schönstes Werk.“

Damit können wohl nur die Weltbeglückungspläne der Freunde, Flanderns Befreiung u. dgl. gemeint sein. Dies ist darum nicht recht am Platze, weil Karlos augenblicklich diese Gedanken über seiner neuen Liebeshoffnung ganz aus den Augen verloren hat und erst durch den Marquis sehr ernst daran gemahnt werden muß.

„Die Welt und ihr Geräte.“

Dies Wort verwendet Schiller mehrfach besonders wirksam z. B. Jungfrau von Orleans, Prolog: „Ihr seid verwundert ob des seltsamen Geräts in meiner Hand.“ Demetrius II 2: „Mit des Krieges furchtbarem Gerät.“

II 15.

„War Philipp dir gefährlich? Welches Band
Kann die verletzten Pflichten des Gemahls
Mit deinen kühnern Hoffnungen verknüpfen?
Hat er gesündigt, wo du liebst?“

Die letzten Worte erklärt Düntzer dahin: „Hat bloß er gesündigt, daß er die Eboli liebt, nicht auch du, wenn du denkst, die Königin werde deine Begierden befriedigen?“ Aber abgesehen davon, daß von einem solchen „nicht nur, sondern auch“ nichts im Texte steht, so hält ja Posa Karlos' Liebe in dem Sinne, wie er sie ihm „erklärt,“ nicht für Sünde. Wir hören ihn IV 21 darüber sagen:

„Ich nährte diese Liebe,
Die mir nicht unglückselig war. —
Ich wollt' ihn führen zum Vortrefflichen,
Zur höchsten Schönheit wollt ich ihn erheben:
Die Sterblichkeit versagte mir ein Bild,
Die Sprache Worte, da verwies ich ihn
Auf dieses. Meine ganze Leitung war,
Ihm seine Liebe zu erklären.“

Wenn er also an diese ideale Höhe denkt, in welcher er Karlos' Liebe zur Königin wünscht, so fragt er in unserer Stelle: ist es dieselbe Höhe, gleichsam derselbe Boden (Niveau), auf welchem deine Liebe und seine Sünde sich bewegen? Der König empfindet niedere Sinnenlust zur Eboli, du ideale Anbetung für die Königin; kann da das eine irgendwie das andere berühren? Die rhetorische Frage steht nicht in dem Sinne „Philipp hat nicht gesündigt,“ sondern „Philipp hat nicht da gesündigt, wo du liebst.“ Gesündigt hat er jedenfalls. Dasselbe bedeuten nun auch die ersten der oben angeführten Worte: „War Philipp dir gefährlich?“ d. h. auf dem Gebiet idealer, entsagungsvoller Liebe, wo ich dich hoffte, konnte dir Philipp niemals gefährlich sein, du konntest dich durch ihn hier niemals beeinträchtigt fühlen, so daß seine Sünde, wodurch er der Gattin unwert wird, dir ein Gewinn sein könnte. Düntzer sagt zur Erklärung dieser Worte: „Gefährlich ist hier wenig bezeichnend. Hat Philipp deine Rechte auf sie durch seine Vermählung vernichtet, wie kannst du hoffen, daß die Königin ihre heiligen Pflichten gegen den Gatten vernachlässigen werde?“ Es dürfte schwer gelingen, zwischen diesen Worten und der zu erklärenden Stelle einen Gedankenzusammenhang aufzuweisen. Wenn der Dichter dies mit diesen Worteu hätte sagen wollen, so wäre sein Ausdruck in der That sehr „wenig bezeichnend.“

„Doch hier verirrte deine Phantasie,
Dein Stolz empfand Genugthuung — dein Herz
Versprach sich Hoffnung.“

Die Worte verdienen in keiner Weise Düntzers Vorwurf: „Diese ganze Verteidigung gehört wohl zu den gezwungensten Ausführungen des Stückes.“ Posa sagt: mit Recht konntest du, als du von der Untreue des Königs hörtest, mit stolzem Selbstbewußtsein dir sagen, daß du der Elisabeth würdiger gewesen wärst als er. „Du jauchztest der Beleidigte zu sein, denn Unrecht leiden schmeichelt großen Seelen.“ Unter dem Eindruck dieser berechtigten Genugthuung spiegelte sich dein Herz das (sittlich) Unmögliche auf Augenblicke als möglich vor. Was ist

hier gezwungen? Vielmehr ist dies ein psychologisch sehr natürlicher Vorgang und aufs glücklichste dem Wesen leidenschaftlichen Begehrens abgelauscht. Unser Intellekt steht, mit Schopenhauer zu reden, unter der Herrschaft unseres Willens, und nichts kommt häufiger vor, als daß jemand die Unwürdigkeit seines Gegners mit seiner eigenen Berechtigung verwechselt.

III 3.

„So wißt ihr, wen der Inhalt meint?"

So wißt ihr, an wen der Brief des Prinzen gerichtet ist? Alba weiß mit ausgesuchtester Tücke den Schein zu erwecken, als ob ihm die Überraschung wider seinen Willen das Bekenntnis entreiße, daß er die Person kenne.

„Ein Gärtner hatte
Dem Prinzen dort begegnet."

So in der Thalia und in allen späteren Drucken bis 1812. Hier erst hat sich die unberechtigte Lesart „Den Prinzen" eingeschlichen und ist in viele Ausgaben übergegangen. Mit haben verbindet Schiller das Wort auch Jungfrau von Orleans III 4: „Nur einem Traurigen hab' ich begegnet." So auch andere Schriftsteller, Goethe, Kleist. Vgl. Sanders Wörterbuch.

„Auch das nicht?
Und das? und wieder das? und dieser laute
Zusammenklang verdammender Beweise?"

Genau betrachtet sind es nur zwei Verdachtsgründe: die Briefe an die Königin und sein Gespräch mit ihr im Garten von Aranjuez. Aber es ist ein sehr natürlicher Zug der Erregung des Königs, daß ihm dies wie eine ganze Schar von Beweisen erscheint.

„Daß ihr beinahe zwei Minuten lang
Mich ein Verbrechen hättet fürchten lassen,
Das gegen euch begangen werden kann."

Die Worte können nichts anderes bedeuten, als daß Alba, wie jeder Ehemann, der Untreue seiner Gattin ausgesetzt ist,

ein Gedanke, den ja Philipp schon dem Grafen Lerma gegenüber aussprach. Daß Herzog Alba vermählt war, ist geschichtlich. Philipp, der ihn eben sehr deutlich in seine Schranken als Unterthan zurückgewiesen hat, will wohl sagen: gegen eine Königin dürft ihr solchen Verdacht, wie er einem gewöhnlichen Weibe wohl nahen kann, gar nicht aussprechen; sie ist darüber erhaben. In kleineren Verhältnissen denkt ähnlich der Graf von Saverne, der sicher zu sein glaubt, daß von seinem Weibe „der Versucher ferne bleibt.“ Bei Philipp ist es freilich nur äußerlich ein Aufbäumen seines königlichen Stolzes gegen die beiden zudringlichen Verleumder. Denn im Innern wird er ja von Zweifel und Argwohn zernagt. — Düntzer sagt, der Sinn gehe dahin, daß Philipp „mit bitterer Schärfe“ andeute, Alba „lasse ihn an die Untreue seiner Gattin glauben, weil er den Prinzen hasse; denn nur dieses könne der freilich wunderlich gezwungene Ausdruck sagen.“ Aber wenn man die Worte auch noch so wunderlich zwingt, so können sie doch niemals dies bedeuten.

III 5.

„Ich schütte die Lose auf.“

In Watsons History of Philipp the second, welche Schiller in der Übersetzung benutzte, fand er die Angabe, daß Philipp ein Verzeichnis seiner Beamten besaß, worin alle ihre Laster und Fehler, sowie ihre Tugenden und Vorzüge bemerkt waren. Wir sehen auch hier, wie sorgfältig und geschickt der Dichter in der Benutzung solcher einzelner überlieferter Züge ist. Ich verstehe nicht, warum Düntzer, dem ich diese Angabe aus Watson entnehme (S. 77, Anm.), trotzdem auf S. 232 seines Buches dies Verfahren „etwas wunderlich“ nennt.

III 7.

„Das, großer König,
Ist alles was ich von der span'schen Jugend
Und der Armada wiederbringe.“



Schiller verlegt den Untergang der Armada, welcher 1588 stattfand, in die Zeit unseres Stückes 1568, um sich einen schönen charakteristischen Zug für Philipp nicht entgehen zu lassen. Aber keineswegs darf man sich vorstellen, daß Medina Sidonia in dieser Szene dem Könige die erste Kunde des Unglücks persönlich überbringe, daß also Philipp hier von der Nachricht überrascht werde. Dies ist an sich nicht wohl denkbar, da die Nachricht notwendig schneller sich verbreitet als der General nach Madrid kommen kann; und wenn Alba III 6 auf Sidonias Frage, wie der König aufgelegt sei, erwidert: „Sehr übel für Sie und Ihre Zeitungen," so spricht auch dies dafür, daß der Vorfall selbst bereits allgemein bekannt ist; dasselbe zeigen Karlos' Worte: „Hoffen Sie das beste von meines Vaters Gnade und Ihrer Unschuld." Auch dramatisch ist es so schöner und wirksamer, weil es natürlicher ist. Denn die Meldung einer so ungeheuren Verheerung der spanischen Kriegsmacht könnte, wenn Philipp noch gar nichts davon wüßte, nicht so kurz abgethan werden.

III 10.

„Mich schon gesprochen also?"

„also" weil er den Marquis „ohne Zeichen der Verwirrung" dastehen sieht.

„In Monarchien darf
Ich niemand lieben als mich selbst."

Unter Monarchie ist hier wie durchweg eine Staatsform verstanden, in welcher der König allein alles anzuordnen und zu befehlen hat, die Unterthanen aber völlig willenlose Werkzeuge in des Königs Hand sind, wie der Meißel in der Hand des Künstlers, das Saitenspiel in der Hand des Sängers, der Mensch in der Hand Gottes. Ist dem so, so darf der Unterthan niemals einen eigenen, selbstgefaßten guten Zweck haben, sondern alles Gute, was beabsichtigt und ausgeführt wird, geht nur vom Geist und Willen des Königs aus. Allerdings ist solcher Zustand in voller Ausführung undenkbar,

weil eben ein Mensch nicht Gott sein kann. Aber Posa will zeigen, zu welchen Folgen die als Grundsatz anerkannte Lostrennung des Einen vom ganzen übrigen Menschengeschlechte führen muß, die daher als eine „Verdrehung der Natur" erscheint. Daß der Gegensatz zur Monarchie hier nicht etwa republikanische Staatsform zu sein braucht, lehren seine späteren Worte deutlich genug.

„Meine Wünsche verwesen hier"

d. h. in meiner Brust. Dies bedeutet die vom Dichter hinzugefügte Bemerkung „die Hand auf die Brust gelegt," die nicht etwa, wie es zuweilen irrtümlich verstanden wird, zur Bekräftigung der folgenden Worte dienen soll. Übrigens ist nicht zu leugnen, daß diese Beteuerung Posas sowie seine folgenden Worte auffallen müssen. Ein Mann, der in der eifrigsten und thätigsten Weise für Flanderns Befreiung wirkt, kann nicht behaupten, daß seine Wünsche in seiner Brust enden, er will ihnen im Gegenteil möglichst Gestaltung in der Wirklichkeit verschaffen. Mag es auch seine Überzeugung sein, daß „das Jahrhundert seinem Ideal nicht reif" sei (welches Jahrhundert wäre das überhaupt?), und daß er insofern ein Bürger der Jahrhunderte ist, „welche kommen werden," aber darum kann er sich doch nicht als jemand bezeichnen, der ohne jeden Wunsch nach Verwirklichung bloß theoretisch seine Gedanken hegt. Auch daß er auf Philipps Frage, ob der König der erste sei, der ihn von dieser Seite kenne, erwidert: „Von dieser — ja!" ist nicht der Wahrheit gemäß, da alle seine Ideen zwischen ihm und Karlos gemeinsam sind.

„Um diesen Preis sind Sie ein Gott. — Und schrecklich,
Wenn das nicht wäre, wenn für diesen Preis,
Für das zertretne Glück von Millionen,
Sie nichts gewonnen hätten! wenn die Freiheit,
Die Sie vernichteten, das Einz'ge wäre,
Das Ihre Wünsche reifen kann?"

Posa hat ausgeführt, daß in „Monarchien" alle Unterthanen in ihren natürlichen Rechten und Trieben verkümmern

müssen, um den Einen zu einem übermenschlichen Wesen, zu einem Gott zu machen. Indem er dies ausspricht, empfindet er, daß dieser „bereuenswerte Tausch," diese „unselige Verdrehung der Natur," welche so viel Tausende unglücklich macht, auch nicht einmal den Einen glücklich machen kann, daß vielmehr wahres Glück dem Herrscher nur dann zu teil wird, wenn er alle Kräfte seiner Unterthanen sich frei entwickeln läßt, so daß seine Herrschaft auf ihrer freien Überzeugung ruht. Dann wird ihn nicht mehr „das Rauschen eines Blattes" erschrecken, er wird ein Gefühl in sich spüren, das wir „göttlich" nennen können: man wird nicht vor ihm zittern, sondern ihn lieben. Es zeigt sich also, daß dies höchste Glück gerade nur durch die Freiheit erreichbar ist, daß also Philipp gerade das vernichtet hat, was seinen Wünschen hätte Erfüllung bringen, sie hätte „reifen" können. Diese Gedanken drückt der Marquis nicht in Form eines Behauptungssatzes aus, sondern giebt ihnen hypothetische Form, indem er sagt: wie schrecklich wäre es, wenn dies alles etwa so sein sollte! (die Konjunktive haben potentialen Wert, nicht irrealen). Die Rede verliert dadurch nicht an Schärfe, sondern wird um so eindringlicher, weil er den König gleichsam auffordert, selbst zu überlegen, ob dem nicht so sei, d. h. diesen ihn vernichtenden Gedanken selbst hervorzubringen. Posa fühlt, daß jede weitere Ausführung ein volles Verdammungsurteil über Philipps ganze Herrscherthätigkeit ist, daß hier die tiefsten Grundsätze der beiden Weltanschauungen, deren Kampf das Stück vergegenwärtigt, gegeneinanderstehen. Deshalb hält er ergriffen inne und bittet, ihn zu entlassen, da sein Gegenstand ihn dahinreiße. — Wie wenig muß jemand in diesen Zusammenhang eingedrungen sein, um, wie es Düntzer thut, die klaren und ergreifend schönen Worte „wenn die Freiheit, die Sie vernichteten, das Einz'ge wäre, das Ihre Wünsche reifen kann" für „auffallend dunkel" zu erklären und dazu zu bemerken: „Es soll wohl heißen: wenn Sie keinen andern Wunsch damit erfüllen als die Vernichtung der Freiheit." Wie der Erklärer sprachlich und grammatisch sich mit Schillers Worten abfindet,

muß ich ihm selbst überlassen, aber vor allem ist der Gedanke völlig wider den Sinn. Denn wenn wirklich Philipp sich überzeugte, daß sein ganzes Trachten und Treiben keinen andern Erfolg habe, als die Freiheit zu vernichten, was wäre denn darin Schreckliches für ihn? Das weiß er ja, und das will er ja eben; das wäre ihm vielmehr der höchste und freudigste Triumf. Nein, er hat die Freiheit vernichtet, um seinen Wunsch (nach gottgleicher Größe) erfüllt zu sehen, und nun muß er erfahren, daß die Freiheit gerade das einzige Mittel zur Erreichung dieses Wunsches gewesen wäre. Dieser Gedanke muß ihn zermalmen.

„Wann, denkt ihr, würden diese menschlichen
Jahrhunderte erscheinen, hätt' ich vor
Dem Fluch des jetzigen gezittert?"

Auch Philipp hält es nicht für das Ziel der Weltgeschichte, daß Ketzer verbrannt werden. Aber um dereinst freiere und menschlichere Zeiten zu erreichen, muß die Menschheit mit äußerster Strenge auf den richtigen Weg geleitet werden. Wenn jetzt die Ketzerei nicht blutig unterdrückt wird, so werden spätere Jahrhunderte mit blutigem Umsturz zu kämpfen haben. Diese Ansicht geht folgerichtig aus seiner Überzeugung hervor, daß die Menschen sich nicht aus eigener Kraft und innerer Freiheit entwickeln können, sondern daß er, der König, für sie die Vorsehung spielen muß. So haben alle religiösen und politischen Fanatiker gedacht.

„Werden Sie
Von Millionen Königen ein König."

Wenn Philipp Menschenglück aus seinem Füllhorn strömen und Geister reifen läßt, so wird jeder seiner Unterthanen selbständig und glücklich d. h. gleichsam ein König sein, Philipp also König von Millionen K ö n i g e n (dies Wort ist stark zu betonen), nicht wie bisher von Millionen S k l a v e n. Sehr gut dient zur Erläuterung dieses Sinnes Egmonts Wort (IV. Gespräch mit Alba), seine Landsleute seien Männer, wert Gottes Boden zu betreten: „ein jeder rund für sich, ein kleiner K ö n i g."

Daß die Unabhängigkeit das eigentliche Merkmal des Königs sei, liegt ähnlich in Nathans Worten II 9: „Der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König." Vgl. auch in unserm Stücke I 4, wo es vom Marquis heißt, er sei „ein größrer Fürst in seinen stillen Mauern als König Philipp auf dem Thron." Eine andere Erklärung ist mir oft mündlich begegnet, wonach „Von Millionen Königen" partitiv zu fassen wäre: werden Sie unter den vielen Königen, die es giebt, zum erstenmal ein wahrer König (dies letztere Wort wäre dann rhetorisch hervorzuheben). Grammatisch könnten die Worte dies bedeuten, aber der Sinn ist durch den Zusammenhang nicht vorbereitet, und außerdem wäre der Ausdruck allzuübertrieben, da es Millionen Könige im ganzen Laufe der Weltgeschichte nicht gegeben hat.

„Der Prinz denkt edel
Und gut. Ich hab' ihn anders nie gefunden."

Man könnte sich wundern, daß Philipp auf diese Andeutung einer Bekanntschaft des Marquis mit Karlos nicht eingeht. In der That fügte er in den Ausgaben vor 1801 seiner Antwort „Ich aber hab es" die Worte hinzu: „Also kennen Sie einander?" und Posa erwiderte: „Ja — noch von der hohen Schule." Man kann auch diese Streichung nur billigen, da von Philipp die deutliche Vorstellung einer Bekanntschaft zwischen den beiden besser ferngehalten wurde.

IV 3.

„Das muß es, meine Königin" u. s. w.

Die Worte des Marquis sind auffallend. Jemandem zu sagen: „Die Gefahr mag auf- und untergehen um Sie her, Sie sollen's nie erfahren," ist doch das sicherste Mittel, den so Gewarnten ängstlich zu machen. Es erinnert wirklich beinah an Mark Antons Worte bei Shakespeare:

„Ihr dürft nicht wissen, wie euch Cäsar liebte.
Ihr dürft nicht wissen, daß ihr ihn beerbt,
Denn wüßtet ihrs, was würde draus entstehn?"



„Frankreich versprech' ich ihm; Savoyen auch."

Es bleibt eine bedenkliche, für unser Gefühl abstoßende Vorstellung, daß die sonst so edel und sittlich feinfühlend gezeichnete Königin den Plan der „Rebellion" des Sohnes gegen den Vater billigt, ihn eine „große und schöne Idee" nennt und Geld zu seiner Unterstützung anbietet. Indes es hängt dies mit dem ganzen politischen Grundzug des Stückes zusammen, und man muß annehmen, daß sie, wie Posa, hofft, die Unternehmung werde schließlich doch zu einer Versöhnung zwischen Vater und Sohn führen. Aber so weit wenigstens braucht man hier die Königin nicht gehen zu lassen, daß in den obigen Worten die Zusicherung läge, Frankreich und Savoyen gegen Philipp aufzubringen. Vielmehr spricht sie wohl nur ihre Meinung über das vermutliche Verhalten dieser beiden Mächte aus; immerhin ist dies noch ein erheblicher Unterschied. Dafür sprechen auch ihre Worte am Schluß der Szene. Denn ein thätiges Eingreifen ihrerseits, eine politische Intrigue, könnte sie nicht als „stillen Anteil" an dem Werk bezeichnen.

IV 5.

„Das kann mein Vater nicht!*)
Nicht wahr, mein Roderich? Das kann er doch nicht?"

Es ist nicht ganz leicht zu ergänzen, was denn hiernach König Philipp nicht könne. Düntzer erklärt, Karlos hoffe, daß der König auch in dem Briefe keinen Beweis der Untreue seiner Gattin würde finden können. „Der Ausruf ist freilich nicht allein dem Marquis unverständlich, sondern auch für den Zuschauer zu rätselhaft." Aber abgesehen davon, daß der Marquis nirgends sagt, er sei ihm unverständlich, so steht diese Erklärung auch in vollkommenem Widerspruch zu dem Zusammenhang und der Situation. Nur deshalb giebt Karlos dem Marquis den Brief zurück, weil er trotz des eben geweckten Mißtrauens doch

*) Das Fragezeichen, das hier in fast allen Ausgaben steht, giebt keinen Sinn und ist wohl durch die folgende Interpunktion hervorgerufen.

noch fest an die Treue des Freundes glaubt, es noch jetzt für unmöglich hält, daß dieser den Brief dem Könige zeigen könne. Düntzer dagegen läßt Karlos sogar bestimmt annehmen, Posa werde ihn dem Könige vorlegen, und sich nur mit der seltsamen Hoffnung trösten, dieser werde kein Arg in dem Briefe finden. Eine andere Erklärung ist mir öfter gesprächsweise entgegengetreten: man solle bei den Worten „Das kann mein Vater nicht" das ergänzen, was Karlos während der ganzen Szene im Sinne gelegen hat: Philipp kann nicht das bewirken, daß der Freund dem Freunde die Treue bricht. Mag er dir auch sein Zutrauen schenken, magst du mir auch rätselhaft verschwiegen entgegentreten, das kann er doch nicht! Und darum kann ich dir ohne Zagen den Brief, den du verlangst, geben. Gegen den Sinn dieser Erklärung ist nichts einzuwenden; aber die Ergänzung ist doch etwas weit hergeholt; Posa wenigstens kann dieselbe gewiß nicht verstehen. Dies wäre an sich allerdings kein Einwand, aber natürlicher ist es, zu ergänzen, was unmittelbar vorher geschehen, nicht bloß gedacht worden ist. Er hat ihm durch die endliche Rückgabe des Briefes das höchste Vertrauen gezeigt und seine Freundschaft durch Umarmung und Kuß besiegelt. Das, sagt er, kann mein Vater doch nicht! d. h. solches Vertrauens ist er nicht fähig, so herzlich vertraut kann er dir doch nicht sein wie ich.

IV 6.

„Was that er mir,
Daß ich der Schwächen schwächster ihn verklage?"

Die schwächste der Schwächen, deren er Karlos zeiht, ist eben das Mißtrauen gegen den Freund. Unbegreiflich, daß Düntzer diesen so einfachen Sinn nicht versteht, sondern behauptet der Marquis nenne sich selbst den schwächsten der Schwachen. Er ändert wirklich seiner Einbildung wegen die allein vorhandene Lesart und fügt hinzu: „Schwächen kann nur ein seit der ersten Ausgabe fortgepflanzter Druckfehler sein, da die Anwendung des Abstraktums in dieser Verbin-

dung wider den Sprachgebrauch ist." Es ist ihm also der Gedanke gar nicht gekommen, daß „schwächster" nicht Nom., sondern Gen. Sing. des Femininums ist. Nun fragt sich aber jeder Leser, wieso denn Posa sich hier plötzlich als den allerschwächsten von allen schwachen Menschen bezeichnen könne. Doch auch dafür weiß der sinnreiche Kritiker Rat: „Es kann dies nur darauf gehen, daß er selbst in Leidenschaft für die Königin entbrannt ist."

„Was wäre
Geschwätzigkeit, wenn mein Verstummen dir
Nicht Leiden bringt? vielleicht erspart?"

Die Stelle ist ohne Schwierigkeit, sobald man das wenn richtig in dem Sinne von wenn doch oder da ja doch versteht. Die Antwort auf die Frage, was Geschwätzigkeit bei dieser Sachlage wäre, d. h. welche Beurteilung ein Plaudern verdiente, lautet etwa: sie wäre eine Thorheit und eine Schlechtigkeit (gegen den König).

IV 13.

„Wie vielen Dank, sagt' er, als ich hereintrat,
Bin ich für diese Neuigkeit euch schuldig."

Vergleicht man die betreffenden Worte des Königs in IV 12, so lauten sie: „Wie viel Dank bin ich für diesen Wink euch schuldig." Dem aufmerksamen Leser oder Hörer fällt diese Verschiedenheit des Ausdrucks doch wohl etwas störend auf; die Lösung liegt darin, daß die ursprüngliche Fassung in IV 12 in der That lautete: „Wie viel Dank bin ich für diese Neuigkeit euch schuldig." Erst 1805 änderte Schiller den Vers, der um einen Fuß zu lang war, offenbar ohne an Lermas Wiedergabe der Worte zu gedenken. Da er den Druck der Ausgabe nicht mehr erlebte, so ist es nicht einmal sicher, ob wir wirklich seine letzte Entscheidung vor uns haben.

IV 15.

Etwas befremdend ist der Anfang dieser Szene. Die Prinzessin Eboli ist ganz allein in ihrem Zimmer, aber ihre Worte

klingen durchaus, als spräche sie zu jemand, der ihr eben eine Nachricht gebracht hat:

> „So ist sie wahr, die außerordentliche Zeitung,
> Die schon den ganzen Hof erfüllt."

Daß hiermit die plötzliche Erhöhung des Marquis gemeint ist, kann man nur ahnen. Auch hier giebt die frühere Fassung Aufschluß. Denn die Worte gehörten ursprünglich einer seit 1801 gestrichenen Szene an: Domingo trat ins Zimmer der Eboli mit der Frage, ob sie schon von dem neuen Minister gehört habe, worauf jene erwiderte:

> „Wie? so ist
> Sie wahr die außerordentliche Zeitung" u. s. w.

(Also auch der jetzige Sechsfüßler entstand erst durch diese Umstellung). Alsdann trat Herzog Alba dazu, und er und Domingo sprachen, bestürzt über Posas plötzlich aufgehende Macht, die Absicht aus, dem neuen, gefährlicheren Feinde gegenüber sich wieder dem Prinzen zu nähern. „Was gäb' ich jetzt," sagte Alba, „um einen Feind, wie der Infant gewesen." Die Eboli erwiderte:

> „Thun Sie
> Was Ihnen gut und nötig dünkt. Ich werde
> Nie seine Freundin sein."

Indem die beiden danach abgingen, stürzte Karlos herein:

> „Erschrecken Sie
> Nicht, Fürstin, ich will sanft sein, wie ein Kind."

(Also auch der zweite Sechsfüßler ist erst hier entstanden). Es ist dies eine der wenigen Stellen, wo nach den bedeutenden Streichungen und Änderungen beim Verbinden der stehengebliebenen Stücke eine dem aufmerksamen Auge sichtbare Fuge zurückblieb.

IV 17.

„Was hat er dir gesagt, Unglückliche?"

Der Marquis redet hier und im Folgenden die Prinzessin mit Du an. Sonderbar ist Düntzers Meinung, dies geschehe

„verächtlich, weil er sie als Verbrecherin kennt.“ Dann wäre es plump und ganz gegen die Art des feingebildeten Hofmanns. Und kennt er sie denn im vorigen Auftritt nicht schon ebenso, wo er sie fortwährend mit Sie anredet? Vielmehr ist es der ungeheure Affekt des um Tod und Leben spielenden Marquis, welcher hier die konventionelle Form durchbricht und zur natürlichen Anrede greift. Ebenso spricht Karlos IV 15 zuerst in gemessenerem Tone: „Erschrecken Sie nicht, Fürstin,“ fällt aber dann bei gesteigerter Leidenschaft in die zweite Person: „Mädchen, kannst du ewig hassen?“ u. s. w. Will man dies Beispiel nicht gelten lassen, weil er schon II 8 auch die vertraute Anrede gewählt hat, so ist doch völlig entsprechend IV 24, wo die Eboli dem Pater Domingo, den sie eben noch mit „Sie auch da, Priester?“ angeredet hat, in höchster Leidenschaft zuruft: „Mensch, zittre du vor deines Götzen Zorn, ich habe nichts zu wagen.“ — Auch in Kabale und Liebe II 3 geht die Lady Ferdinand gegenüber, IV 3 Ferdinand dem Hofmarschall gegenüber wiederholt in die Anrede Du über, durchweg aus demselben Grunde. Luise, die Wurm natürlich stets mit Sie anredet, bricht III 6 in ihrer furchtbaren Erregung in die Worte aus: „Weil ich dich in der Brautnacht erdrosselte“ u. s. w. Und selbst der Musikus Miller läßt im heftigen Affekt II 5 die Förmlichkeit gegen den „gnädigen Herrn Baron“ außer Augen, indem er ihm zuruft: „Erwarte deinen Vater, wenn du kein Bube bist,“ und V 2: „Greife nicht an das Vaterherz, Knabe!“ Ebenso ruft im Wallenstein die Herzogin, die sich sonst stets der förmlichen Anrede Sie zu ihrem Gemahl bedient, III 17 aus: „O Albrecht, was hast du gethan!“ Dasselbe geschieht in sehr vielen anderen Stellen verschiedener Dichter und bedarf eigentlich gar keiner Belege, weil es die Sprache der Natur ist, im Leben wie in der Dichtung. So geht Goethe in jenem Briefe an Zelter vom 3. Nov. 1812, unter dem Eindruck des schrecklichen Schicksals, das den Freund durch den Tod seines Sohnes betroffen hatte, ganz unvermittelt in die Anrede Du über.

IV 19.

Recht auffallend und meines Wissens ohne Beispiel bei unsern Klassikern ist die schwache Präteritumform: „Das Verbrechen, dessen ich Sie zeihte, ich beging es selbst.“ **Sanders** führt ein paar Stellen aus Simrocks Nibelungenübersetzung u. a. an. In der Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande steht zweimal „gedeihte“ statt gedieh, Goedeke VII 13 und 36; in Karl Moors Römerliede „lügten“ statt logen, in den Göttern Griechenlands „klimmten“ statt klommen, letzteres wohl auch sonst nicht unerhört.

IV 21.

„Und wer weiß,
Ob aus des Richters karger Hand nicht schon
Die letzten Tropfen für mich fallen?“

Man muß wohl an das Bild einer Wasseruhr denken, also etwa gleich: meine Uhr ist abgelaufen. Unter dem „Richter“ ist Gott zu verstehen. An den König zu denken, was an sich auch möglich wäre, hindert das allzufeierliche Pathos der ganzen Stelle.

Königin.
Gehen Sie!
Ich schätze keinen Mann mehr.
Marquis.
Königin! —
O Gott das Leben ist doch schön.“

Diese Worte haben schon vor vierzig Jahren einen lebhaften Meinungsaustausch hervorgerufen. Rötscher in seinen Jahrbüchern für dramatische Kunst 1848, S. 156 erklärte die gewöhnliche Auslegung für unmöglich: die Königin hat dem Marquis den Vorwurf gemacht, er stürze sich absichtlich in diesen Tod, den er erhaben nenne: „Mögen tausend Herzen brechen, was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet? Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt.“ Posa ist von diesem Vorwurf aufs tiefste betroffen: „Nein, darauf war ich nicht vorbereitet,“ sagt

er, aber er bleibt bei seiner Entscheidung und antwortet auf die wiederholten Fragen der Königin, ob denn keine Rettung möglich sei, immer wieder mit nein. „Auch nicht durch mich?" fragt sie. „Auch nicht durch Sie." Noch einmal dringt sie in ihn: „Und keine Rettung?" „Keine," erwidert er zum letztenmal. Da verläßt sie ihn und verhüllt ihr Gesicht: „Gehen Sie! Ich schätze keinen Mann mehr." Und auf diese ungerechten Worte, die ihm zeigen, daß die Königin, die er über alles verehrt, ihn in seinem aufopfernden Tode verkennt, soll er in den begeisterten Ausruf ausbrechen: „O Gott, das Leben ist doch schön!" Rötscher war der Meinung, es könne nichts „Widersinnigeres" geben als solchen Zusammenhang und folgerte, daß die letzten Worte der Königin unter keinen Umständen einen Vorwurf enthalten könnten, sondern ein Ausdruck höchster Wertschätzung sein müßten; nur dann sei Posas Ausruf verständlich. Er verlangte demnach die Betonung: „Ich schätze keinen Mann m e h r," nämlich mehr, höher als Sie; die Königin sei durch die wiederholten entschiedenen Verneinungen des Marquis innegeworden, daß ihr übereiltes Urteil, er habe um Bewunderung gebuhlt, ungerecht gewesen sei; sie nehme dasselbe hiermit zurück und versichere ihn ihrer unbedingten Hochschätzung. Aber das äußerst Unnatürliche und Gezwungene in Betonung und Ausdrucksweise, das so in die Worte kam, mußte alsbald zum Widerspruch reizen, und es traten daher in denselben dramatischen Jahrbüchern zwei andere Erklärer auf, welche jedoch darin Rötscher Recht gaben, daß die Worte der Königin keinen Vorwurf enthalten dürften. Nauck betonte: „Ich schätze k e i n e n Mann mehr" d. h. „in dir geht alles Große und Edle verloren, in dir geht alle Männergröße unter," und Wohlbrück (Regisseur des Theaters in Riga) verstand: „Ich s c h ä t z e keinen Mann mehr," in dem Sinne: ich beurteile keinen mehr; die Königin erklärt sich betreffs ihres früheren Urteils für „inkompetent." Nunmehr, sagt sie, muß ich mich jedes Urteils über Manneswert enthalten, da ich Sie nicht mehr verstehe.

Aber der natürliche Sinn widerspricht allen diesen Künsteleien. Daß die Königin sagen will: ich habe Sie von allen Männern weitaus am höchsten geschätzt; nun ich Sie nicht mehr schätze, weil Sie um Bewunderung buhlen, kann ich überhaupt keinen Mann mehr schätzen, das wird keine noch so scharfsinnige und spitzfindige Deutung dem unbefangenen Leser der Szene ausreden können. Aber in dieser einfachen Umschreibung liegt ja auch die vollständige Lösung jeder Schwierigkeit. Die augenblickliche Ungerechtigkeit ihres Vorwurfs, der doch nur ein Ausfluß innigster Bewunderung und Verehrung ist, kann den Marquis nicht irre machen. Durch alle Erregung des Augenblicks, durch alle Aufwallung ihres schmerzlich bewegten Gemütes fühlt er doch aus ihren Worten ganz richtig heraus, daß sie ihn unvergleichlich hochschätzt, daß er das Ideal eines Mannes in ihren Augen ist. Dies ergreift ihn so mächtig und führt ihm den ganzen Wert und Gehalt seines Lebens noch einmal so stark vor Augen, daß er trotz alles Opfermutes das Scheiden als tief schmerzlich empfindet und in jene Worte ausbricht, welche übrigens für einen Mann, der eben sterben will, in jedem Augenblick und ohne jede weitere Begründung die allernatürlichste und begreiflichste Empfindung aussprechen.

V 2.

„— der erste sein zu dürfen, der die Gnade hat“ —

So braucht Schiller die Wendung „die Gnade haben“ wiederholt in dem Sinne: die Gnade d. h. die Gunst erfahren; so I 1 „Hab' ich die Gnade, Prinz?“ Vgl. Fiesko II 12: „Ich werde die Gnade haben, sie zu begleiten.“

V 3.

„Ich selbst regierte das Komplott, das dir
Den Untergang bereitete. Zu laut
Sprach schon die That. Dich freizusprechen war
Zu spät. Mich seiner Rache zu versichern,
War alles, was mir übrig blieb — und so
Ward ich dein Feind, dir kräftiger zu dienen.“

Es ist nicht ganz leicht, diese Worte überall in klarer Weise auf die Vorgänge des vierten Aktes zu beziehen. Daß Posa das Komplott „regiert" habe, ist ein auffallender Ausdruck dafür, daß er eine Maßregel ergriff, welche dasselbe kreuzen sollte. Indes da er durch Wegnahme und Vorzeigung der Papiere des Prinzen gleichsam in demselben Stile arbeitete wie die drei Verschwörer und ihr Komplott, das bisher nur einseitig gewesen war, gewissermaßen zu vollenden schien, so mag man die Bezeichnung gelten lassen; eine andere Beziehung kann sie jedenfalls nicht haben. Im Folgenden ist die „That, die schon zu laut sprach" des Prinzen Einverständnis mit der Königin, welches durch die entwendeten Briefe erwiesen schien. Aber daß es zu spät gewesen wäre ihn freizusprechen, ist so allgemein nicht richtig; denn Posas ganzes Streben ging ja dahin, dem Könige trotz jener Beweise die Überzeugung von der Unschuld des Sohnes und der Gattin beizubringen, ein Streben, das auch keineswegs erfolglos blieb. Es muß demnach verstanden werden: es war auf geradem Wege d. h. ohne solches Eingreifen in jenes Komplott nicht möglich dich zu reinigen. — Endlich sagt Posa, daß er sich der Rache des Königs versichert habe. Dies bedeutet, er habe das Herz des Königs soweit in seiner Hand gehabt, um sicher zu sein, daß jener nicht unerwartet, etwa in einer plötzlichen Erregung, ohne sein Vorwissen einen Akt der Rache gegen Karlos oder Elisabeth unternahm; dies war vornehmlich für das geplante Entweichen des Prinzen nach den Niederlanden von großer Wichtigkeit.

„Die Königin in ihrem Blut — das Schrecken
Des widerhallenden Palastes — Lermas
Unglückliche Dienstfertigkeit — zuletzt
Mein unbegreifliches Verstummen" u. s. w.

Die Reihenfolge der Thatsachen in dieser Aufzählung entspricht nicht den wirklichen Vorgängen. Denn das Verstummen des Marquis, welches so beängstigend auf Karlos wirkte (IV 5), liegt vor der erregten Szene zwischen dem König und der Königin (IV 9).

V 4.

„Sich selber haben Sie
Bestohlen. — Was werden
Sie bieten, eine Seele zu erstatten,
Wie diese war."

Der hier sehr unregelmäßige Versbau erklärt sich aus den Kürzungen von 1801, bei denen es Schiller unterließ, die stehenbleibenden Stücke wieder in regelrechte Verse zu bringen, so daß an einer Stelle sogar der iambische Rhythmus verloren ging. Es hieß in den früheren Ausgaben:

„Sich selber haben Sie
Bestohlen. — O der königlichen Dummheit,
Die soviel Göttliches zerstört. Was werden
Sie bieten, eine Seele zu erstatten,
Wie diese war? Und könnten Sie noch einmal
Die Blütenzeit des Lebens wiederholen" u. s. w.

Es folgen dann noch zehn Verse, ehe es mit: „O die ihr hier versammelt steht" wieder in den jetzigen Text einlenkt.

V 7.

„Philipp der Zweite
Zwang Ihren Ältervater von dem Thron
Zu steigen."

Ranke in der Reformationsgeschichte (Sämtliche Werke. Leipzig 1868, V, S. 294) erzählt: „Nach der Abdankung in Burgund und Italien erklärten die Minister Philipp II., die burgundischen und italienischen Länder ohne Beihilfe der spanischen nicht verteidigen zu können. Wir haben unverwerfliche Nachrichten, daß Philipp dies seinem Vater eines Tages sehr lebhaft und ernstlich vorgestellt hat." Hiernach hatte also Philipp in der That seinen Vater zur Abdankung in Spanien gedrängt, und die obigen Worte sind demnach doch geschichtlich nicht so „unbegründet" wie Düntzer S. 306 meint. Daß Schiller die angeführte Thatsache gekannt habe, kann ich freilich nicht nachweisen, obgleich die Worte nicht wie eine bloße Erfindung

klingen. Wäre es aber doch an dem, so hätten wir hier eine Stelle mehr, wo des Dichters Phantasie die Wahrheit der Geschichte richtig geahnt hat.

V 10.

Der König fragt: „Was wisset ihr?“ und gleich nachher „Ihr habt von diesem Menschen schon gewußt?“ Da er im weiteren Umlauf des Gesprächs den Großinquisitor stets mit Du anredet, so muß man die beiden Stellen nicht auf den Kardinal allein, sondern auf die Inquisition überhaupt beziehen, wodurch der Sinn eher gewinnt als verliert. Vielleicht war dies sogar der Grund der durchgehenden Änderung der Anrede in dieser Szene; denn vor 1801 war dieselbe überall Sie, wobei ein Unterschied der Einzahl oder Mehrzahl der angeredeten Personen nicht stattfindet. Freilich bleibt zum Schluß des Stückes stehen: „Thun Sie das Ihre,“ hier durchaus mit Recht bei der feierlichen amtlichen Anrede.

„Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen
Starb an dem Holze Gottes Sohn.“

Nach St. Real verglichen, wie Düntzer anführt, die Inquisitoren einstimmig Philipp mit dem Gott Vater, der um des Wohles der Menschheit willen seinen eigenen Sohn geopfert habe. Vgl. auch den Brief Reinwalds an Schiller vom 25. Dez. 1786, wo ihm die Benutzung dieses Gedankens aus dem Leben Philipps von Gregorio Leti angeraten wird.

V 11.

„Ich habe
Für dieses Leben keine Arbeit mehr
Als die Erinnerung an ihn.“

Man hat die Worte auffallend gefunden, da ja Karlos gerade jetzt zu einer sehr ernsten und arbeitsvollen politischen Thätigkeit schreiten wolle. Eben hat er ausgerufen, er wolle dem Toten einen Leichenstein bauen, wie noch keinem Könige

geworden: „über seiner Asche blühe ein Paradies!“ Wie kann er jetzt entsagend sprechen: „Vorbei sind alle meine Ernten.“ Das ist so klar und würde ein so starker und unausgleichbarer Widerspruch innerhalb weniger Zeilen sein, daß der Dichter dies unmöglich gemeint haben kann. Vielmehr sind die Worte dahin zu verstehen, daß er für sich, für sein persönliches Glück keine Arbeit mehr habe, keine Ernten mehr erwarte; hierin wird ihm die Erinnerung an den Freund das Einzige sein. Aber dem Mißverständnis ausgesetzt sind die Worte allerdings.

Druck von Fr. Richter in Leipzig.

